U d'/of OTTAWA
39003003935904

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/alfreddevignyau00sake

Brun

A

ÉMILE FAGUET

Hommage respectueusement reconnaissant

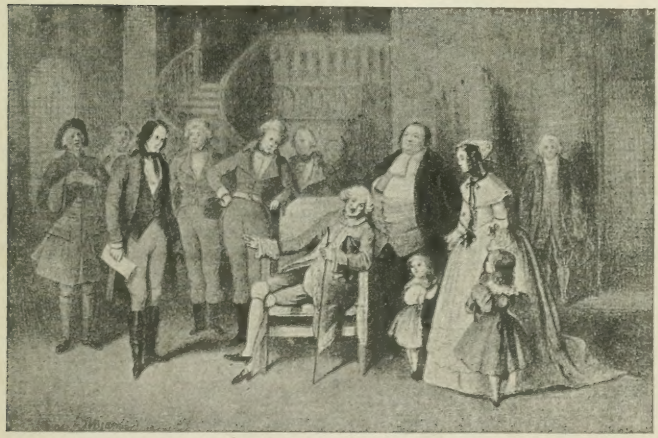
E. S.

EMMA SAKELLARIDÈS

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Alfred de Vigny

AUTEUR DRAMATIQUE



PARIS

LIBRAIRIE DE LA PLUME

31, RUE BONAPARTE, 31

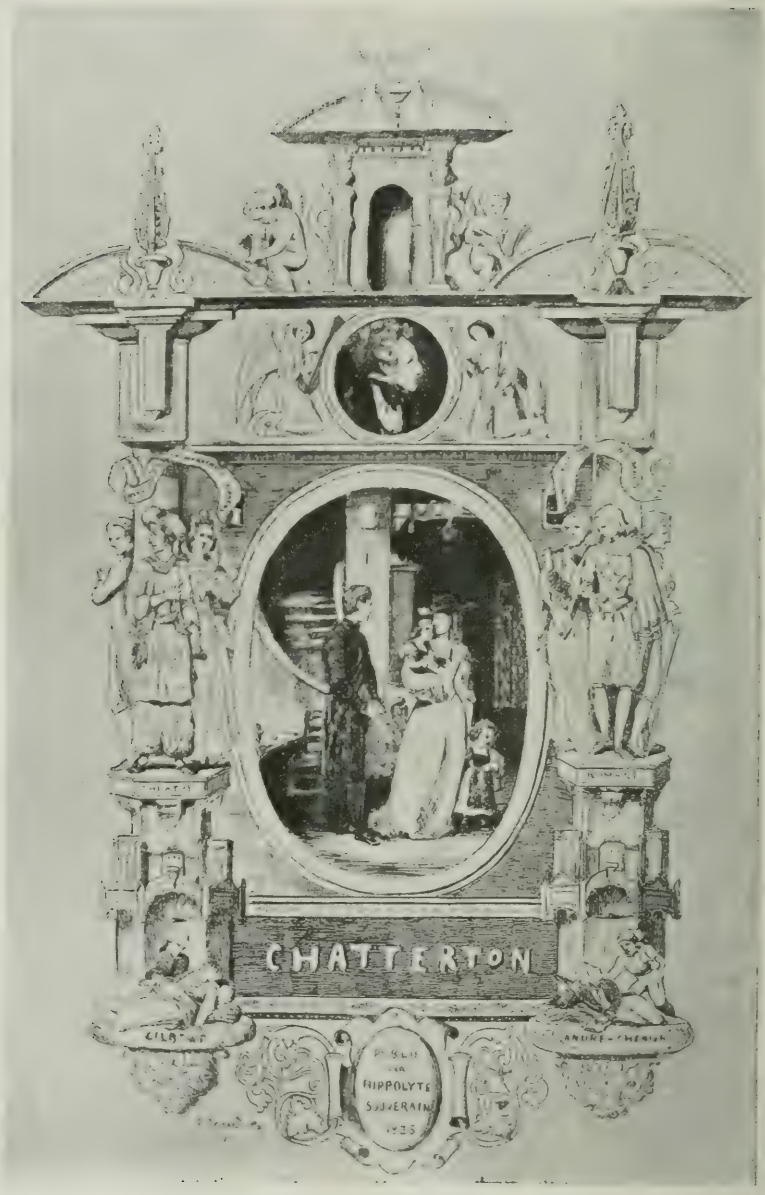
MCMIII

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

A Monsieur Noël Charavay
Hommage de l'auteur
Etakellaritey

Alfred de Vigny

AUTEUR DRAMATIQUE


CHATTERTON
HIPPOLYTE
SOUVERAIN
1835

EMMA SAKELLARIDÈS

Alfred de Vigny

AUTEUR DRAMATIQUE

PARIS
ÉDITIONS DE LA PLUME
31, RUE BONAPARTE.
—
MCMII

Universitas
BIBLIOTHECA

PQ
2474
.Z5S34
1902

> Homme de connaissance, le philosophe sait que les formes du présent vont tomber, et que c'est l'avenir qui va paraître. Il doit donc préparer l'avenir.
>
> Homme de sentiment, il se sent uni de sympathie pour tout ce qui souffre, tout ce qui est opprimé dans le monde.
>
> P. Leroux.

La personnalité si forte et si originale de Vigny attire et attirera longtemps encore l'admiration et la curiosité des amis des lettres.

Le poète et le philosophe ont été tour à tour mis en relief ; le dramaturge est plutôt resté dans l'ombre ; nous voulons tenter de mettre en lumière cette partie de l'œuvre de Vigny, elle se détachera, caractéristique, dans le drame romantique.

E. S.

Flots d'amis renaissants ! Puissent mes destinées
Vous amener à moi, de dix en dix années,
Attentifs à mon œuvre et pour moi c'est assez (1) *!*

Ce vœu du « maître pur » de la pensée est pleinement réalisé; son œuvre reste vivante, car tout en étant l'expression de son temps, elle est aussi celle de tous les temps, par l'élévation et l'indépendance de cette pensée qui a toujours mené le bon combat de la raison contre tous les fanatismes et contre toutes les imperfections.

Sa tentative littéraire comme dramaturge est à ce point de vue des plus intéressantes ; il a cherché avant tout l'idée nouvelle, l'idée d'affranchissement en art dramatique. De plus il a été parfaitement conscient des difficultés à vaincre : « Je pense donc qu'à l'avenir cet art

(1) **L'esprit pur.** *Poème philosophique.*

sera plus difficile que jamais pour la France », car pour affranchi qu'il sera des pesantes règles, « il lui faudra d'autant plus de beautés naturelles qu'elle (la tragédie) aura moins de grâces de convention » (1).

Il a ainsi voulu adapter le drame aux temps nouveaux, en y apportant l'esprit d'observation et le souci « du mot simple » d'un Shakespeare et d'un Molière.

« Il faudra ajouter à tout ce que Shakespeare eut de poésie et d'observation le résumé ou les sommités de ce que notre temps a de philosophie, et de ce que notre société a de sciences acquises (2). »

Il faut replacer chaque personnage dans son milieu, le créer vivant, avec son caractère, son âge et ses penchants, son vocabulaire journalier.

« Molière ne manqua jamais à donner ces touches fermes et franches qu'apprend l'observation attentive des hommes (3). »

L'étude du théâtre de Vigny nous permettra de juger le résultat auquel devait aboutir un effort d'art aussi intelligent que conscient.

Celui qu'on a trop longtemps isolé dans sa tour

(1) Lettre à Lord ***, (Paris, 1858), p. 327.
(2) *Ibid.*, p. 3.
(3) *Ibid.*, p. 321.

d'ivoire nous apparaît aujourd'hui sous un jour plus vrai ; il a conquis avec le temps « ce flot d'amis renaissants » qui sont allés au poète, attirés par « cette aiguille des secondes, cette flèche si vive, si inquiète, si hardie et si émue à la fois, qui s'élance en avant et frémit comme du sentiment de son audace ou du plaisir de sa conquête sur le temps », aiguille qui personnifiait pour Vigny la pensée du poète « en marche au-devant des siècles et au-delà de l'esprit général de sa nation, au-delà même de sa partie la plus éclairée » (1).

L'œuvre de l'artiste est trop intimement liée à la vie de l'homme pour que, malgré tout ce qui a été dit sur Vigny, on puisse se dispenser de pénétrer dans la vie de ses idées avant de passer à l'étude de son théâtre.

Non pas qu'après tous ceux qui ont écrit sur Vigny on puisse avoir la prétention de pouvoir dire du nouveau ; mais il paraît possible en se rapportant aux documents nouvellement publiés de souligner certains traits de cette belle figure d'écrivain.

Nous consulterons le plus souvent ces fragments de mémoires et d'autobiographie que Vigny nous a laissés ; *Stello*, son *Journal*, ses *Lettres* sont des documents

(1) Lettre à Lord***, p. 328.

précieux sur celui qui a analysé son Moi avec cet esprit de libre examen qu'il a apporté à tout sujet et qui, avec un amour profond de la sincérité, écrivait les lignes suivantes :

« Ce qui manque surtout aux lettres c'est la sincérité. Après avoir vu clairement que le travail des livres et la recherche de l'expression nous conduisaient au paradoxe, j'ai résolu de ne jamais sacrifier qu'à la conviction et à la vérité afin que cet élément de sincérité complète et profonde dominât dans mes livres et leur donnât le caractère sacré de la présence divine, ce caractère qui fait venir des larmes au bord des yeux quand un enfant atteste ce qu'il a vu (1). »

Stello est né, protégé par une étoile heureuse (2) (son premier éducateur fut son père, qu'il nous dépeint comme un vieillard à l'esprit fin et éclairé, ayant une merveilleuse grâce à conter).

Il grandit dans une atmosphère tout imprégnée du passé, la mémoire chargée de récits de combats, nourri d'idées féodales et guerrières.

(1) *Journal*, p. 101 (Paris, 1882), V. appendice : note 1.

(2) Stello, chap. I, p. 1, à rapprocher des lignes du *Journal*, p. 154 (Paris, 1882).

J'aime le son du cor, le soir au fond des bois.

. . . . . .

Ames des chevaliers, revenez-vous encor ?
Est-ce vous qui parlez avec la voix du cor ?

« Une impression de tristesse blessa mon âme dès mon enfance. Je suis né avec une mémoire telle que je n'ai rien oublié de ce que j'ai vu et de ce qui m'a été dit depuis que je suis au monde. J'emportais pour toujours le souvenir des temps que je n'avais pas vus et l'expérience chagrine de la vieillesse entrait dans mon esprit d'enfant et le remplissait de défiance et d'une misanthropie précoce (1).»

La vie de collège devait renforcer le ton déjà si sombre de cette âme d'enfant et lui donner cette teinte de sauvagerie qui ne s'est jamais effacée.

Sa véritable éducation littéraire commença à la sortie du collège. Son imagination libre de toute contrainte dévorait un livre, puis un autre. Il traduisait Homère du grec en anglais pour exercer son esprit à la précision. Il s'essayait à composer des comédies et des tragédies, mais il les détruisait, les jugeant insuffisantes quant à la forme et trop directement inspirées des classiques.

En lui germait déjà le désir de créer la grande œuvre;

(1) *Journal*, p. 234-235 (Paris, 1882).

mais las et mécontent de cette méditation qui trompait l'espoir caressé, Vigny courait à l'action.

Sur le point d'entrer à l'Ecole polytechnique il vit la carrière des armes s'ouvrir à lui par la rentrée des Bourbons en France ; il obtint aussitôt le grade de lieutenant de cavalerie. Mais son rêve d'épopée militaire allait s'effondrer dans la monotonie de la vie de caserne en temps de paix.

On trouve un premier germe de pessimisme dans un poème daté de 1820 et intitulé « le Malheur » où il chante ses premières déceptions avec une exaltation presque maladive. Il n'avait alors que vingt-trois ans.

Viens, ô Gloire ! ai-je dit, réveille
Ma sombre vie au bruit des vers.
Fais qu'au moins mon pied périssable
Laisse une empreinte sur le sable.
La Gloire a dit : Fils de Douleur,
Où veux-tu que je te conduise.
Tremble si je t'immortalise,
J'immortalise le Malheur. (1)

Mais cette sombre existence d'illusions militaires allait lui inspirer des pages admirables qui réunies ont

(1) A. de Vigny, *Le malheur, Livre Moderne*, (Paris, 1820).

formé plus tard ce chef-d'œuvre des lettres et de la pensée : *Servitude et Grandeur militaires* (1).

Dès le début du livre, apparaît une idée qui s'impose vraie, profonde, prophétique par la force et la justesse de l'expression.

« J'espère que cet écrit pourra servir à montrer quelquefois par des détails de mœurs observées de nos yeux ce qu'il nous reste encore d'arriéré et de barbare dans l'organisation toute moderne de nos armées permanentes, où l'homme de guerre est isolé du citoyen, où il est malheureux et féroce, parce qu'il sent sa condition mauvaise et absurde.

« Il est triste que tout se modifie au milieu de nous et que la destinée des armées soit la seule immobile.

« On ne peut trop hâter l'époque où les armées seront identifiées à la nation, si elle doit s'acheminer au temps où les armées et la guerre ne seront plus et où le globe

(1) Au sujet de ce chef d'œuvre, Vigny écrivait plus tard à une de ses amies, Mme Lachaud :

« Il faut que vous sachiez, vous, Louise, que toutes les fois que dans ce livre de servitude il y a *je*, c'est la vérité. Quant à la figure du capitaine Renaud c'est un combat que j'ai voulu livrer à l'esprit de séïde qui nous saisit trop aisément en France. Il n'y a pas un ambitieux égoïste qui ne trouve dans la foule des esclaves presque fous d'obéissance aveugle. » LACHAUD, *Histoire d'une âme* (Paris, 1888), p. 114.

ne portera plus qu'une nation unanime enfin sous ses formes sociales. Evénement qui depuis longtemps devrait être accompli » (1).

En 1823, Vigny accompagne les Bourbons sur les frontières d'Espagne, mais là encore il garde l'épée au fourreau et pour la seconde fois il est déçu de ses beaux rêves de gloire militaire, rêves qui avaient longtemps enflammé son imagination d'enfant vivement frappée par l'épopée impériale.

Il revient à la Muse qui doit le consoler du silence des camps, il reprend sa vie de méditation, il ramène ses forces vives à la pensée et pendant cette veillée des armes il s'inspire d'Homère et de la Bible.

« Je portais la petite bible que vous avez vue dans le sac d'un soldat de ma compagnie.

« J'avais Eloa, j'avais tous mes poèmes dans ma tête, ils marchaient avec moi par la pluie, de Strasbourg à Bordeaux, de Dieppe à Nemours et à Pau et quand on s'arrêtait j'écrivais. J'ai daté chacun de mes poèmes du lieu où se posa mon front. Depuis la guerre d'Espagne, Cinq-Mars vivait dans ma tête (2). »

(1) *Servitude et grandeur militaires.* Chap. I. p. 4-5. (Paris, 1898.)

(2) Asse. *Alfred de Vigny et ses Editions originales.* (Paris, 1895,) p. 43.

C'était une des nuits qui des feux de l'Espagne
Par des froids bienfaisants consolent la campagne (1)

que Vigny rend son premier et son dernier hommage à la cause des rois dans la poésie ; *le trappiste :*

Gémissons en secret sur les fronts couronnés
Mais servons-les pour Dieu qui nous les a donnés.

Le public, ce coin du monde parisien qui s'occupait de littérature, porta son admiration au jeune poète qui vit sa réputation se confirmer et grandir avec *Moïse, Eloa* et le *Déluge*.

Il collabore à la *Muse française*, jeune revue qui cherchait à élargir le champ de l'admiration en étendant la sympathie sur les beautés des littératures de tous les temps et de tous les pays ; elle groupait la nouvelle Pléiade romantique.

Vigny y porta un article sur Shakespeare, qu'il admirait comme un dieu.

La plus forte influence littéraire qu'ait subie l'esprit de Vigny paraît avoir été celle de l'Angleterre : Byron, Walter Scott, Shakespeare ont fasciné tour à tour son imagination.

(1) *Le Trappiste*, Poème.

Cinq-Mars, roman historique, paru en 1827, obtint un succès très considérable car sa prose eut le don d'émouvoir autant que ses vers.

Mais déjà une gloire nouvelle tentait Vigny. La jeune école romantique se préparait à aborder le théâtre, et Vigny rêvait d'arriver premier à l'assaut. C'est en 1829 qu'il se présenta au public du Théâtre-Français avec sa traduction d'*Othello*.

Le moment était mal choisi, car déjà grondait l'orage de la Révolution de Juillet : tout s'agitait, tout débordait. Cette vie et ce mouvement s'imposaient à la pensée de Vigny.

Un vrai drame s'engage en sa conscience en proie à de douloureux problèmes.

Il y a lutte dans son cerveau, lutte dans son cœur : cette lutte qui devait tremper son esprit, l'élever jusqu'aux hauteurs philosophiques qui rendent une pensée libre et vraiment consciente.

Il entend le tocsin, il juge la cause du roi qu'il avait servi mauvaise, perdue, mais cédant à son sentiment de l honneur « la Poésie du devoir », il remet son vieil uniforme, il va au feu l'esprit lucide, le cœur plein de pitié pour le peuple, l'âme triste de quitter sa femme et sa mère.

Et durant ces trois grands jours qui sapent un vieux trône, sa pensée se dépouille de ses entraves, ses vieilles superstitions politiques tombent ; pour juger en sage il remonte hardiment aux causes : « Guerre civile, ces obstinés dévots t'ont amenée (1). »

Et si sa véritable éducation littéraire avait daté de sa sortie du collège, celle de sa pensée philosophique date des journées de la révolution.

Elle eut ses crises qui ne servirent qu'à la fortifier, qu'à l'harmoniser. Crise à l'heure où les croyances du passé s'effondrent, où le chant douloureux de la désillusion monte dans *Stello*. Pour mieux rendre sensibles ses heures d'angoisse, *Stello* nous dira que les diables bleus qui le font souffrir ont établi leur coin de prédilection dans la bosse du Merveilleux, la plus grosse de sa tête, celle qui lui faisait faire ses poèmes comme aussi ses plus secrètes folies et qui élevaient son âme vers le Ciel inconnu.

Ces impitoyables farfadets labourent également chez lui la bosse de l'Espérance et pour échapper à ces mouvements violents du cœur, *Stello* n'a, malgré tout et quand même, que des cris d'espoir, des élans de dévoue-

(1) *Journal*, p. 48.

ment vers une femme, vers une sublime forme de gouvernement.

« Puisse la femme inconnue qui l'aime ne pas le laisser seul dans ces moments d'angoisse ! (1) »

Chacun d'eux pousse un cri d'amour vers une idée (2).

« Mais j'aurais honte d'avoir pu gémir, j'aurais honte d'avoir souffert, s'il n'était vrai que les tortures que l'on se donne par les passions égalent celles que l'on reçoit par le malheur (3). »

Il y en a en qui le chagrin devient bouffonnerie et grosse gaîté : « Ce sont les plus tristes à mes yeux », dira Stello. Il y en a d'autres à qui le désespoir tourne sur le cœur. Il les rend méchants. — Eh ! sont-ils bien coupables de l'être ? En vérité je vous le dis, « l'homme a rarement tort et l'ordre social toujours » (4).

Stello et le docteur Noir, voilà Vigny dans sa complexité d'ordre tout à fait supérieur.

C'est la synthèse du sentiment et du raisonnement.

A cette heure l'artiste a pris pleine conscience de lui-

(1) *Stello*, chap. I, p. 3-4.
(2) *Paris*, *Elévation*.
(3) *Stello*, chap. XIX. *Tristesse et Pitié*, p. 143.
(4) *Stello*, chap. XIX.

même : nous croyons donc plus intéressant pour cette seconde partie de sa biographie, de ne plus poursuivre chronologiquement le développement de sa vie intellectuelle en rapport avec les événements, mais de nous arrêter plus particulièrement à l'analyse du sentiment et des idées.

Nous nous réservons de revenir dans un second chapitre sur un événement d'ordre intime, mais d'un intérêt capital pour l'étude de Vigny dramaturge.

Le sentiment chez Stello est une force vive de lumière et de chaleur.

« Amour, pitié, dévouement. »

« J'aime l'humanité, j'ai pitié d'elle, la nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette appelée l'homme (1). »

Mais rien ne nous révèle mieux la belle âme de Vigny que sa correspondance intime. Quand on l'a parcourue, on voudrait pouvoir tout citer, car comment rendre mieux que lui les fines nuances de son grand cœur et de son grand esprit ?

On sent et on pénètre celui qui n'a aimé la solitude

(1) *Journal*, p. 98.

que pour pouvoir « se recueillir dans des méditations infinies, revenir sur ses sentiments et sur ses pensées, les épurer, leur donner un but et jouir d'avance de ce que l'âme attend de l'avenir et goûter la récompense anticipée des devoirs accomplis. »

Il a aimé le travail comme un ami qui enveloppait les tristesses de sa vie d'un sentiment doux et bienfaisant à ses peines.

Il lit les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et ce qui le révolte chez l'auteur, c'est l'absence de tendresse pour sa famille, ses amis, ses bienfaiteurs, ses hôtes, ses maîtresses même : « Qu'il t'a fallu souffrir pour devenir ainsi (1) ! »

Mais, s'il ne comprend pas ceux que les chagrins rendent méchants, il les excuse et voudrait qu'on les traitât comme des malades dans un accès de fièvre.

Vigny certes ne pouvait comprendre les méchants. Sa bonté et sa tendresse pour sa famille et ses amis ne se sont jamais démenties.

Toujours anxieux du bonheur de ceux qu'il aimait, il se sentait heureux quand il avait pu leur être bon.

« Il m'est arrivé ce mois-ci trois choses heureuses :

(1) G. Lachaud, *Histoire d'une âme*, p. 128.

« Emile Péhant, placé à Vienne comme professeur de rhétorique. Sauvé.

« Chevalier, marié par amour et heureux.

« Léon de Wailly a hérité de cinq cent mille francs, dit-on.

« Que les autres soient heureux au moins, leur vue me fait du bien (1). »

Mme Ancelot, dans ses *Salons de Paris*, adresse à Vigny l'hommage délicat d'une amitié de femme. « J'ai trouvé en cette belle âme tant de résignation pour les souffrances physiques et morales, tant de force contre l'injustice, tant de grandeur et de générosité en toute occasion que j'ai souvent cherché à m'élever à cette hauteur pour mériter son affection et honorer sa mémoire (2). »

Les idées du docteur Noir sur l'ensemble de la vie sont profondes. Il a fouillé le mensonge social avec la pénétration du penseur qui cherche un maximum de vérité, il y ajoute souvent l'ironie du paradoxe.

Lorsque Stello veut se dévouer à la cause sociale, il ne cède pas à son entraînement car le raisonnement paralyse son élan de foi.

(1) *Journal*,
(2) Mme Ancelot, *Salons de Paris* de 1824 à 1864 (Paris, 1866), p. 40.

« Le pouvoir, lui fera remarquer le docteur Noir, est une œuvre de convention, selon les temps, qui a pour points d'appui : hérédité et capacité (1). »

Et poursuivant ainsi son analyse caustique de l'hérédité et de la capacité, le docteur Noir conseille à Stello de séparer la vie poétique de la vie politique.

« Car l'application des idées aux choses n'est qu'une perte de temps pour les créateurs de pensées.

« Le pouvoir est une science de convention, selon les temps et tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule, tandis qu'au contraire les beautés de tout art ne sont possibles que dérivant de la vérité la plus intime.

« Ce pouvoir ne peut-il se ranger lui-même à la vérité ? »

L'artiste doit veiller ; « heureux si ces veilles peuvent aider l'humanité à se grouper et à s'unir autour d'une clarté plus pure (2) ! »

Les veilles de Vigny ont élevé sa pensée, l'ont rendue plus générale ; elles ont fait de lui l'artiste humain auquel ni les grandes questions sociales et reli-

(1) *Stello*, Chap. XXXVII. *Du mensonge social.*
(2) *Stello*. Chap. XL.

gieuses, ni les questions d'éducation ne sont restées indifférentes.

En 1832 il écrit dans son *Journal* : « L'amélioration de la classe la plus nombreuse et l'accord entre la capacité prolétaire et l'hérédité propriétaire sont toute la question politique actuelle (1). »

« Dès 1829, écrit Sainte-Beuve, Vigny avait été touché et mis à l'épreuve par les écoles philosophiques nouvelles qui s'essayaient et qui cherchaient des alliés dans l'art. M. Buchez et ses amis avaient remarqué au sein de la nouvelle école romantique la haute personnalité de M. de Vigny et avaient tenté de l'acquérir ; il résista, mais il fut amené dès lors à s'occuper de certaines questions sociales (2). »

Le beau poème intitulé *Paris* est un tableau suggestif, tableau d'art et de pensée où l'on trouve un résumé du programme saint-simonien :

« ..... *Un temple immense, universel,*
Où l'homme n'offrira ni l'encens, ni le sel,
Ni le sang, ni le pain, ni le vin, ni l'hostie ;
Mais son temps et sa vie en œuvre convertie ;
Mais son amour de tous, son abnégation
De lui, de l'héritage et de la nation.

(1) Sainte-Beuve *Nouveaux Lundis*, t. VI, p. 420.
(2) *Journal*, p. 66.

Seul, sans frère et sans fils, soumis à la parole,
L'union est son but et le travail son rôle,
Et selon celui-là qui parle après Jésus
Tous seront appelés et tous seront élus.

. . . . . .

Paris! principe et fin! Paris! ombre et flambeau!...
Je ne sais si c'est mal, tout cela! mais c'est beau!
Mais c'est grand! mais on sent jusqu'au fond de son âme
Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme.
Ou soleil, ou comète, on sent bien qu'il sera ;

. . . . . .

Et dans des flots d'amour et d'union, enfin
Guidera la famille humaine vers sa fin (1).

Ainsi vivifiés par la pensée saint-simonienne, l'esprit et le cœur de Vigny ne se sont pas isolés du grand courant du siècle, il a élargi le sens de son œuvre, il a puissamment contribué avec Hugo à éclairer l'esprit novateur du romantisme d'une belle lumière humaine.

N'est-ce point Hugo qui disait aussi : « Désormais tous les progrès se feront dans l'humanité par le grossissement de la légion lettrée.

« Le diamètre du bien idéal et moral correspond toujours à l'ouverture des intelligences.

« Tant vaut le cerveau, tant vaut le cœur.

(1) *Paris. Elévation.*

« 1830 a ouvert un débat littéraire à la surface, social et humain au fond. »

Ainsi Vigny a hardiment cherché le vrai, il a su contempler les choses humaines, dans leur sévère réalité.

Et si un quiétiste a pu dire : J'aime mieux prier Dieu dans un fauteuil qu'à genoux, je prie mieux, c'est plus commode, Vigny dans la marche incessante des idées loin de préférer le fauteuil a cherché la vérité au milieu des souffrances fécondes des combats intérieurs.

Ses idées sur l'éducation sont exposées dans son *Journal* (1843).

« Rien n'est plus niais que la routine des classes, du latin et du grec pour tous. Les œuvres anciennes sont excellentes pour former le style. Or, qui a besoin avant tout d'un style ? Ceux qui doivent être professeurs, rhéteurs.

« Mais la majorité de la nation a besoin d'éducation professionnelle et spéciale. »

Elles sont complétées dans ses lettres particulières avec la même vigueur de ton et la même pénétration du sujet qu'il traite.

En écrivant à Mme Lachaud, au sujet de l'éducation de son fils, il critique l'internat : Les enfants, dit-il,

qui ne reviennent pas le soir entendre le langage de la famille ne sont pas en harmonie avec leur maison, quand ils y rentrent plus tard, n'ayant jamais entendu que les propos du collège.

Ce qu'on oublie surtout dans l'enseignement public, c'est le cœur, car « il y a des gens qui croient que le cœur est un organe gênant, et ne s'occupent guère de le développer. Il s'épanouit tard et il est plus rare qu'on ne le croit. »

On voudrait tout citer de ce petit manuel d'éducation si parfait à notre avis.

Qu'on apprenne aux jeunes gens sortis des classes à regarder la vie en face, comme un voyageur qui se trouve devant une plaine qu'il a à parcourir, à s'examiner sans cesse, pour se connaître et se former par une seconde éducation que l'on se fait à soi-même.

Que la mère observe le caractère du fils, afin de former et de deviner ce qu'il peut être afin qu'il ne manque pas sa vie en entrant dans quelque carrière mal choisie qu'il lui faudrait quitter (1).

Quant aux idées religieuses de Vigny, elles se sont

(1) G. Lachaud, *Histoire d'une âme*, p. 138.

essayées en des crises perpétuelles de l'esprit, que tourmente le mal de penser et qui nous ont valu tous ces petits drames épiques depuis *Moïse* jusqu'à la *Bouteille à la Mer* et l'*Esprit Pur*, drames d'une philosophie qui, partie du christianisme, se réfugia un long moment dans le stoïcisme, pour aboutir à la négation de la divinité et à cette religion d'une foi nouvelle : foi dans le progrès de l'humanité par la science,

Trésor de la pensée et de l'expérience,

et par la toute-puissance du verbe.

Il était bien naturel qu'un esprit comme celui de Vigny se fût surtout arrêté devant l'énigme de la création ; nous trouvons à la date de 1832 dans son journal :

« La résignation qui nous est la plus difficile est celle de notre ignorance sur les mystères de l'éternité.

« Nous inventons une foi, nous nous la persuadons, nous voulons la persuader aux autres, nous les frappons pour les contraindre. »

En l'année 1843, nous trouvons dans ce même *Journal* les réflexions de Vigny sur la croyance ou religion.

« Descartes et Spinosa, cherchant en toute sincérité les causes et le but de la création, n'avaient qu'une tendance, la recherche de la vérité.

« Ils cherchaient une croyance.

« Tandis que des hommes comme saint Augustin, Bossuet et Fénelon cherchaient une religion appropriée à l'homme, ils considéraient l'univers comme construit pour certaine petite peuplade, et Dieu lui-même descendu sur une petite planète privilégiée pour lui donner une législation particulière.

« Si les hommes avaient la force de se préparer à réfléchir aux choses divines par un premier acte de renonciation à leurs intérêts, à l'avenir de leur existence dans l'éternité et aux débats sur leur condition future, ils seraient dignes de chercher sincèrement une croyance.

« Mais les hommes ne s'occupent que d'eux-même et les plus forts ne pensent qu'à régenter les autres en leur créant des codes au nom des divinités qu'ils font descendre soit à côté de l'homme, soit dans l'homme. »

Comme nous pouvons le voir d'après cette citation d'une page du *Journal* de Vigny, il a marqué avec la précision de sa pensée libre la différence de deux catégories d'esprits ; les uns guidés par la seule force de vérité, interrogeant la nature en toute sincérité et tout désintéressement, à la recherche de la seule loi vraie, celle qui repose sur les faits observés, celle qui se laisse vérifier,

modifier quand de nouveaux faits viennent l'éclairer de rayons que l'œil du savant n'avait pu dégager du premier coup ; les autres, légiférant pour grossir le Code des plus forts, pour régenter l'humanité par l'ignorance et par la crainte, — frappés de cécité devant la nature et les faits qui peuvent nous l'expliquer.

Vigny a tout simplement indiqué d'une manière frappante l'opposition qui existe entre la science et la religion ; l'une élargissant sans cesse le cercle de la connaissance humaine, l'autre le rétrécissant d'autant ; l'une s'efforçant à marquer la place de l'homme dans la série des êtres organisés et dans la nature où, comme le disait déjà Aristote, rien ne se produit contrairement à elle, en tant qu'elle est éternelle et nécessaire, l'autre enfin considérant l'univers construit pour l'homme, fait à l'image d'un Dieu, tandis qu'il n'était qu'un animal dont l'intelligence était faite de sensibilité plus différenciée, plus variée et plus complexe que celle des autres animaux.

« M. de Vigny, écrit M. G. Lachaud, jugeait avec une grande hauteur de vue et une extrême liberté d'esprit les questions religieuses. »

Il écrivait à Mme Lachaud en 1862, l'année qui précéda sa mort :

« Vous auriez le droit d'être moins enfant, tandis que vous employez vos forces à demeurer pour toujours dans la naïveté du couvent. Vous fermez vos yeux et vos oreilles et vous tâchez de vous cloîtrer dans le rêve charmant de votre cœur de jeune mère . . . . . .

. . . . . .

« Vous devenez une rivale de sainte Thérèse et vous tombez comme elle en extase devant celui à qui elle disait : Quand même vous ne seriez pas Dieu, je vous adorerai.

« Eh bien ! tant mieux. Il faut qu'une femme aime dans le ciel et sur la terre. Je ne répondrai sérieusement à rien ; je ne voudrais pas effeuiller une seule de vos illusions, ni seulement l'effleurer et la faner. Quand vous reviendrez, j'irai vous voir. . . . . .

. . . . . .

« Mais prenez garde de me forcer à laisser tomber sur vos litanies quelque grand coup de raison pareil aux coups d'épée de Roland qui fendaient un homme et son cheval de la tête aux pieds... J'ai aussi fait voir du pays à bien des abbés et même des abbesses. J'évite avec vous ces petits duels de controverse, de peur de vous faire du mal sans le vouloir, et malgré moi, emporté par les mouvements irrésistibles d'une farouche sincé-

rité, que jamais ni l'éducation que vous savez, ni l'armée, ni le monde n'ont pu arrêter lorsqu'elle veut éclater. Mes réflexions même n'y réussissent pas et ensuite ma mémoire se lève, me suit,

Monte en croupe et galope avec moi

et fait d'un mot un reproche et presque un remords si elle me dit qu'il a pu affliger (1).

Ainsi de quelque côté qu'on examine la pensée religieuse de Vigny, qu'on la suive depuis ses drames philosophiques jusqu'aux notes éparses de son *Journal*, il est évident que celui qui a su élever cette pensée si haut par la critique et le libre examen perdit de bonne heure l'illusion de la foi des chrétiens.

« Vous nous avez laissé l'incertitude, Seigneur. Votre Fils en vain vous supplia sur le Mont des Oliviers.

S'il est vrai qu'au jardin sacré des Ecritures
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la divinité (2).

(1) G. Lachaud, *Histoire d'une âme*, p. 142.
(2) *Le Mont des Oliviers.*

« Pardonnez-nous d'avoir pris le compas. La pensée est semblable au compas qui perce le point sur lequel il tourne, quoique sa seconde branche décrive un cercle éloigné.

« L'homme succombe sous son travail, il est percé par le compas, mais la ligne que l'autre branche a décrite reste gravée à jamais pour le bien des races futures (1). »

Ton règne est arrivé, pur Esprit, roi du Monde !
Quand ton aile d'azur dans la nuit nous surprit,
Déesse de nos mœurs, la guerre vagabonde
Régnait sur nos aïeux. Aujourd'hui c'est l'Ecrit,
L'Ecrit Universel, parfois impérissable
Que tu graves au marbre ou traînes sur le sable,
Colombe au bec d'airain ! Visible Saint-Esprit (2) *!*

Tel nous apparaît le testament intellectuel du poète penseur.

Parti du doute, il s'est séparé de la religion du passé bien trop étroite pour un esprit aussi conscient que le sien, il a formulé le seul idéal qui lui était accessible et qui plane sur sa vie et sur son œuvre :

J'aime la majesté des souffrances humaines.

« Ce vers est le sens de tous mes poèmes philosophi-

(1) *Journal*, p. 252.
(2) *L'Esprit Pur.*

ques : l'esprit de l'humanité, l'amour de l'humanité et l'amélioration de ses destinées. »

C'est là la foi qui a rasséréné la fin de la vie de Vigny, de ce penseur qui a aimé « l'étude pour la beauté de la pensée qu'il adore, pour sa recherche qui l'enchante, pour sa contemplation qui le ravit dans un enthousiasme infini. » (1)

Cet amour pour la beauté de la pensée a empli le cœur d'un autre poète philosophe : nous voulons parler de Leconte de Lisle.

Il existe une si étroite parenté entre ces deux grandes intelligences qu'en les rapprochant pour les comparer, ils nous apparaîtront comme éclairés d'une plus vive lumière.

Il n'y a pour ainsi dire entre eux que la différence des temps, tellement les analogies sont caractéristiques.

Tous deux souffrirent cruellement de la discipline qui comprima leur sensibilité d'enfant déjà si vive, discipline de la pension Hix pour Vigny, discipline paternelle pour Leconte de Lisle. Ces deux natures d'élite portaient déjà en elles le germe de l'esprit de révolte, germe qui devait plus tard s'épanouir en beauté et nous donner deux âmes de liberté et d'indépendance.

(1) G. Lachaud, *Histoire d'une âme*, p. 146.

Même sens de l'histoire, même amour de la civilisation antique, même délicate sensibilité, si bien que le monde extérieur s'y est reflété à peu de nuances près sous les mêmes couleurs. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que leur mode de sentir, de voir et de comprendre, que leur philosophie de la vie ait été en somme presque semblable. Cherchons à déterminer ces points de ressemblance tant dans leurs pensées que dans leurs actes.

Tous deux subirent l'influence des idées sociales nouvelles ; mais l'un s'est plutôt inspiré de Saint-Simon, c'est Vigny qui fréquenta quelque temps Buchez, et l'autre, Leconte de Lisle, est un disciple de Fourier.

Ils ont conçu un haut idéal républicain qu'ils ont voulu faire passer du domaine de la spéculation philosophique dans le domaine de la réalité. En jugeant du monde extérieur, ils ont commis l'erreur d'y projeter le reflet de leur propre mentalité si supérieure à celle de leurs contemporains.

Ceux-ci devaient leur opposer fatalement la force de résistance de leur ignorante paresse de penser et d'agir, de là nécessairement aussi bien pour Vigny que pour Leconte de Lisle, désillusion sombre et injuste amertume.

En 1848 ils briguèrent les suffrages de leurs conci-

toyens avec les mêmes titres de gloire : fierté d'esprit et indépendance de caractère. Vigny envoya sa profession de foi écrite aux électeurs de la Charente, Leconte de Lille alla lui-même soutenir sa candidature dans l'Ouest, en Bretagne.

Tous deux défendaient la République « de tous pour chacun et de chacun pour tous », celle que voulaient alors réaliser ces hommes nouveaux, ceux qu'ils appelaient l'aristocratie de l'intelligence. Ils voulaient, comme déjà l'avait demandé Saint-Simon, voir confier les intérêts généraux de la société à des hommes dont les travaux constants et difficiles, dont les capacités sont de l'utilité la plus générale et la plus positive, pour employer les propres expressions du grand sociologue.

Malheureusement les temps de ces hommes nouveaux n'étaient pas encore accomplis : Vigny et Leconte de Lisle devaient en faire la triste expérience. L'éternelle race d'esclaves qui ne peut vivre sans bât et sans joug, comme l'appelle Leconte de Lisle, ne pouvait pas encore être émancipée puisque la volonté lui en faisait encore défaut; aussi continueront-ils de lutter malgré tout pour leur idéal sacré : car, écrit Leconte de Lisle à Louis Ménard, « la Révolution s'accomplira parce que l'huma-

nité contient virtuellement un dogme nouveau qui se manifestera après une durée normale de gestation. »

Ainsi devait tomber leur bel élan de foi dans une Révolution immédiate, dans une transformation sociale meilleure qui faisait dire à Leconte de Lisle cette belle parole : « Chaque fois que j'aurai à choisir entre mes intérêts personnels et la justice, je choisirai la justice. »

Tous deux se retirent à nouveau sur les hauteurs intellectuelles dans la contemplation sereine des formes divines.

Mais la foule jugea cette sérénité égoïsme parce qu'elle était incapable de comprendre tout ce qu'elle cachait de désillusion pour le passé et les choses contingentes, et de certitude pour un avenir de beauté, de bonté et d'amour.

La foule montra la même incompréhension pour leur nature de poète aussi puissante qu'exquise ; leur rare talent les devait circonscrire dans le cercle étroit d'une élite spirituelle qui seule put apprécier leurs poèmes d'une inspiration toujours si élevée.

Deux poèmes, *Eloa* et *Kaïn*, préciseraient, nous semble-t-il, d'une manière assez caractéristique, les analogies et les différences entre ces deux artistes incomparables

Ils personnifient l'esprit de révolte incarné dans Lucifer, l'esprit sombre dans Kaïn, « celui qui ne sut ni fléchir ni prier ». Tous deux se sont libérés de la crainte qui siège parmi les dieux, tous deux se sont exilés des cieux pour savoir, pour fouiller les secrets de la nature, pour interroger l'homme, ses tristesses et ses joies. La malédiction du Seigneur les chassa de l'Eden, parce qu'ils refusèrent de prier à deux genoux devant l'antique loi.

Et qu'ils « pensèrent au-delà de la foi », qu'ils connurent les « sombres désirs du mal, de l'orgueil, du savoir, gigantesques pensées. »

Mais s'ils errèrent longtemps seuls, désemparés, oublieux du langage des cieux pour n'écouter que celui de la nature et de la science, ils entendirent quand même les pa oles de salut. Et ce sera le jour de Lucifer que l'amour d'Eloa a hâté, car elle aussi a consenti à s'exiler du ciel.

Kaïn appelle son jour avec la même allégresse.

Et ce sera mon jour ! Et d'étoile en étoile
Le bienheureux Eden, si longtemps regretté
Verra renaître Abel sur mon cœur abrité.

Lucifer se venge de Dieu en lui ravissant Eloa, la

sœur des séraphins, et Kaïn en lui prédisant la chute de son autorité.

Nous retrouvons ainsi la même inspiration dans ces deux poèmes ; ce qui diffère c'est la facture, c'est le moule qui emprisonna leurs pensées. Toutes les lignes sont plus accentuées chez Leconte de Lisle, plus précises ; on en suit tous les contours qui sont tracés avec une sûreté de main qui a souvent manqué à Vigny, *Kaïn* par ce fait a plus de force et plus de puissance évocatrice qu'*Eloa*.

Il y aurait ainsi maints rapprochements à faire entre l'œuvre entière de Vigny et celle de Leconte de Lisle, empreinte d'une si grave beauté, et qui est surtout faite de « l'examen de soi-même »... au tribunal auguste,

Où la raison, l'honneur, la bonté, l'équité
La prévoyance à l'œil rapide et la science
Délibèrent en paix devant la conscience
Qui jugeant l'action, régit la liberté.

Ils ont élevé leur cœur pour dominer leurs émotions personnelles, ils ont élevé leur cerveau pour dominer les faits contemporains et donner ainsi à leurs poèmes ce caractère d'impersonnalité et de généralité qui en fait

les deux plus grands poètes philosophes qu'ait eus notre époque.

Ils ont interrogé les destins des dieux et des hommes, ils ont alors souvent senti sourdre en eux la révolte contre « les pas lents et tardifs de l'humaine raison », d'où ces plaintes longues d'un pessimisme déchirant.

Oui, le mal éternel est dans sa plénitude.
L'air du siècle est mauvais aux esprits ulcérés.

Puis tous deux se réfugient dans le stoïcisme pour goûter l'amère volupté de souffrir avec majesté.

La voix du stoïcien est chez eux aussi belle et puissante que celle du pessimiste.

Gémir, pleurer, prier est également lâche
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler
Puis, après comme moi, souffre et meurs sans parler.

Les accents de Leconte de Lisle vous empoignent aussi douloureusement que ceux de Vigny.

Vois ! mon âme est semblable à quelque morne espace
Où, seul, je m'interroge, où je me réponds seul
Et ce monde sans cause et sans terme où je passe
M'enveloppe et m'étreint comme d'un lourd linceul.

C'est patiemment, avec la force que donne l'étude du monde et de soi-même, qu'ils dégagent leur pensée des tumultes du cœur, des recherches inquiètes, des malaises de leur temps dans la paix de l'esprit si âprement conquise. De nouveau, comme à l'aurore de leur vie, ils chantent le soleil du ciel, l'amour, la vie, l'âge d'or de l'avenir.

Soleils, mondes, amours, illusions sublimes,
Désirs, splendeurs ! si tout est éphémère et vain
Dans nos cœurs aussi bien qu'en vos profonds abîmes
Votre instant est sacré, votre rêve est divin
Soleils, mondes, amours, illusions sublimes.

Ils avaient trouvé leur vrai Dieu, non sans avoir remué les poussières des sciences et des philosophies et d'allégresse retentissent les vers de Vigny :

Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées
Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort
Répandons le savoir en fécondes ondées.

L'art et la science se sont unis étroitement dans leur œuvre impérissable.

Ces points de contact que nous avons voulu établir entre Leconte de Lisle et Vigny restent forcément incomplets, étant donné que nous avons dû nous limiter

pour entrer dans le cœur de notre sujet qui est le théâtre de Vigny ; d'autres plus heureux que nous termineront cette esquisse.

Un dernier trait de ressemblance que l'on voudrait pourtant ne pas omettre, c'est que tous deux ont écrit pour le théâtre des pièces comme *Chatterton* et les *Erinnyes* qui n'ont pu être appréciées que par une élite, car tous deux se sont orgueilleusement gardé de flatter jamais « les goûts souvent grossiers du public et les caprices d'un jour. » Ils ne demandaient au public que de les écouter et de les comprendre.

Et d'être incompris ne les a pas étonnés.

« Ce fait, disait Lecomte de Lisle, est aussi normal que naturel, s'en plaindre ce serait se désespérer de ne pouvoir décrocher une étoile du ciel. »

On retrouve la même pensée sous la plume de Vigny : « On ne jette pas la lumière également sur un globe inégal. Quelques sommets s'illuminent et les vallées restent dans une demi-lueur, les gouffres dans l'ombre. »

Le cœur a la forme d'une urne,
c'est un vase sacré rempli de secrets.
VIGNY.

« Vigny n'était pas né pour le théâtre, écrit Anatole France, son âme contemplative et tout intérieure semblait peu propre aux expansions du drame. »

Nous croyons plutôt qu'il n'était pas né pour les luttes, les cabales et les intrigues du théâtre, contre lesquelles il lui a répugné d'user son énergie. Les peu nombreuses pièces qu'il nous a laissées sont pour nous la meilleure preuve qu'il avait toutes les qualités requises pour faire un grand dramaturge.

Il avait à un très haut degré le don de l'observation et de l'analyse aiguë, son extrême sensibilité ne l'empêchait pas de s'étudier dans le conflit des passions qui l'ont agité, aussi savait-il mieux que tout autre voir

dans les autres. Il possédait ainsi tout ce qu'il fallait enfin pour aborder au théâtre avec maîtrise, soit les drames de passion, soit les drames sociaux.

Mais ce qu'on pourrait peut-être affirmer, c'est que sans le drame intime qui s'est joué dans la vie même de Vigny, le désir d'actions, de luttes sur la scène dramatique n'aurait jamais sollicité le cerveau du poète.

Car si dans sa solitude Vigny nous est souvent apparu froid et dédaigneux, nous n'avons compris tout ce que cette apparence cachait de sensibilité vive, d'enthousiasme exclusif et de tristesse désespérée que depuis l'instant où l'on a pénétré les secrets de son cœur.

L'homme antique, quelque grand qu'il fût, savait pleurer sans rougir de ses larmes. « Si j'ai le temps, écrivait Vigny, je montrerai cette belle et vraie nature antique sur la scène. »

Si, malheureusement pour nous, le temps lui a manqué par mettre ce désir à exécution, le temps et les documents nouveaux nous ont révélé dans Vigny une nature aussi belle, aussi vraie que celle qu'il accordait aux anciens.

Ainsi donc avant de passer à l'analyse, à la critique des *Chatterton* et des *Kitty Bell* conçus par Vigny, nous allons tâcher de ressusciter le drame si puissant du

Chevalier de Malte et de *Sylvia*. L'intérêt sera pétri de réalité, de cette réalité qui attire et qui retient parce qu'elle se dégage du principe même de la vie.

Car les amours des écrivains en tant qu'elles modifient leur talent et expliquent leurs œuvres ne peuvent nous laisser indifférents, elles sont une des pierres de touche du génie.

La trame ou plutôt la charpente du drame est indiquée en quelques lignes brèves dans le *Journal d'un Poète*. Ces lignes nous les reprendrons pour les développer en serrant d'aussi près que possible la vérité.

SYLVIA

Le chevalier de Malte l'aimait peu. Elle lui avait d'abord déplu. Il se disait : « C'est une coquette ! » tant qu'elle ne se donna pas. Il la foulait aux pieds.

Frère hospitalier ; pieux, rêveur.

Méprisant le plaisir et la mort.

Ne craignant ni le pouvoir ni la misère.

Prêtre militaire.

Tout à coup il la possède. Il s'attache à elle et entre dans sa vie.

La vie du théâtre. Les tortures de ce jeune gentilhomme.

L'amour des périls de cette femme. L'amour de son malheur, de ses humiliations et de ses fautes même.

La candeur de l'actrice. Désespoir attachant, gaîté enivrante, folie d'enfant, pleurs d'enfant.

Il voudrait n'être qu'un ami pour elle et se séparer de l'amour, pour que l'infidélité, quand elle viendra, ne le force pas à l'abandonner.

Ma Sapho (1).

Cette Sylvia qui paraît entrer dans la vie du rêveur chevalier vers sa trente-troisième année n'était autre que la grande artiste Marie Dorval dont nous allons tâcher de reconstituer la physionomie.

Dès son enfance, dit G. Sand, elle fit partie de troupes ambulantes. Mariée fort jeune, vers 15 ans, à un comédien médiocre, Allan Dorval, elle parcourut la province en chantant l'opéra-comique. En 1818, la Dorval venait à Paris où sur la recommandation du grand comique Potier, elle fut engagée à la Porte-Saint-Martin.

De toute une enfance, pleine de luttes et de misères, il était resté chez Marie Dorval un fond de tristesse bien naturelle.

(1) *Journal d'un Poète*, p. 255.

Elle l'expliquait, elle-même, à Henri Monnier, un jour que celui-ci lui demandait la cause de ses accès de mélancolie.

« Habitude de jeunesse, lui répondit-elle, je suis venue au monde sur les grands chemins, j'ai été bercée aux durs cahots de la charrette de Ragotin. Je n'ai connu ni les jeux, ni les joies de l'enfance... Si j'ai quelquefois entrevu le ciel bleu, les arbres, la verdure, les fleurs, si j'ai entendu chanter les oiseaux, cela n'a été que dans mes rêves.

« Ma mère, pauvre femme, n'aurait pas mieux demandé que de m'aimer, mais en avait-elle le temps ? Est-ce qu'on peut être mère dans cette atmosphère de luttes, de misère, d'orgueil, de passions violentes ou vulgaires qui est la vie de la pauvre comédienne nomade.

« Orpheline à quinze ans, j'épousai le premier venu qui voulut bien se charger de mon sort, le hasard intervertit les rôles, je devins la protectrice de mon protecteur. Les souffrances et les travaux de la maternité, les soucis du ménage, les dures peines de l'actrice de province sans feu ni lieu pour ainsi dire, en butte aux caprices du public, aux faillites des directeurs, ont rempli ma jeunesse (1). »

(1) *Mémoires de I. Prudhomme*, t. II, p. 29).

Elle débuta à Paris, nous l'avons vu, en 1818. C'est dans le *Lépreux d'Aoste*, en 1822, nous dit Janin, qu'elle a poussé son premier cri ; ce fut un soir d'été, dans une salle vide ; mais ce grand cri poussé dans le désert ne trouva même pas un écho pour le redire.

Cette future reine du drame moderne resta quelque temps aux prises avec des œuvres d'une qualité, d'un style à faire reculer les plus intrépides. C'est à compter des *Deux Forçats* que le talent de la Dorval va de progrès en progrès et de conquête en conquête, chaque jour agrandit sa voie et ouvre devant elle un vaste horizon.

« Désormais, Mme Dorval existait, désormais Hugo, Dumas et les autres pouvaient venir (1). »

Et le chevalier de Malte aussi !

C'est dans le rôle d'Elena, dans *Marino Faliero*, rôle dans lequel elle se montra si charmante, nous dit M. Léon Séché, qu'elle captiva Vigny qui, peu de temps après, était à ses pieds.

Mais c'est surtout dans l'*Incendiaire* qu'elle alluma en lui la belle flamme qui faillit le consumer.

M. Léon Séché a délicatement analysé les affinités qui ont réuni ces deux âmes en dépit des distances sociales et des différences de tempérament.

(1) Janin, *Littérature dramatique*, t. VI, p. 155.

Extérieurement, physiquement, ces deux êtres étaient les plus dissemblables qu'on pût rencontrer.

Intérieurement, moralement au contraire, il y avait entre eux tant de points de contact qu'ils devaient s'attirer.

« Tous deux étaient d'une sensibilité extrême, seulement la sensibilité de la Dorval éclatait au grand jour sur tous les traits de son visage par l'habitude de pleurer et de souffrir tout haut, tandis que celle de Vigny, après avoir été refoulée dès l'enfance par les maîtres et à l'armée par les officiers supérieurs, demeura enfermée et lui donna cet aspect sombre, concentré, timide.

En matière de foi et d'amour, ils avaient à peu près les mêmes sentiments :

Aimer, inventer, admirer (1).

Le prêtre militaire, bon frère hospitalier, devait descendre de son rêve intérieur pour étreindre la vie et la faire passer avant toute chose.

Ce tempérament qui paraissait insensible aux passions les sent sourdre en lui, car il la possède enfin, la coquette, celle qu'il foulait aux pieds tant qu'elle ne se donnait pas.

(1) Léon Séché, *Vigny et Marie Dorval*, *Revue Bleue*, 15 octobre 1899.

M. Léon Séché a parfaitement indiqué les modifications profondes opérées en eux par l'amour qui les unit.

« La Dorval, mariée à seize ans à un homme qui frisait la quarantaine, ne connut l'amour que dans la maternité. Elle qui n'avait vécu jusque-là que par l'action, et d'une vie qui rappelait celle de la salamandre, sentit son âme tout à coup apaisée, rafraîchie, s'entr'ouvrir au rêve. »

L'actrice enveloppa, de toute sa force d'expansion, le cœur de Vigny né souffrant : il fut attiré par cette flamme vive qui jaillissait de cette femme en délicates tendresses. Heureux et malheureux à la fois, car ce rayonnement, tout en convergeant vers lui, répandait au loin sa lumière, éclairant d'autres yeux, échauffant d'autres cœurs ; il en souffrait sans rien dire de peur d'être mal compris ou même compris à demi.

Sous la puissance magique de cette femme de théâtre, le rêveur qu'était Vigny se sentit peu à peu devenir un homme de théâtre, un homme d'action. Un nouvel apprentissage de la vie commence pour Vigny et dans un nouveau milieu.

Ce sensitif doublé d'un psychologue toujours sondant les mobiles pour mieux jouir ou pour mieux souffrir

devait vivement ressentir les impressions de la vie de théâtre.

Mais Vigny qui paraît avoir chanté d'enthousiasme son premier cantique à l'acte d'amour :

. . . . . .

Vous les vîtes partir tous deux, l'un jeune et grave,
L'autre joyeuse et jeune. Insouciante esclave
Suspendue au bras droit de son rêveur amant

. . . . . .

Ils allaient, ...
Se regardant toujours, laissant les airs chantés
Mourir, et tout à coup restaient comme enchantés.
L'extase avait fini par éblouir leur âme
Comme seraient nos yeux éblouis par la flamme,
Troublés, ils chancelaient et le troisième soir
Ils étaient enivrés jusqu'à ne plus rien voir
Que les feux mutuels de leurs yeux...

. . . . . .

Ils voyaient seulement que le jour
Etait pâle et l'air doux et le monde en amour.

connut bientôt les mélancolies de l'amour.

L'actrice que George Sand présentait comme le résumé de l'inquiétude féminine, et qui était de plus une intelligence supérieure, captivait avec sa grâce et son charme féminin les cœurs des romantiques, de nombreux

témoignages en font foi ; la jalousie de Vigny toujours en éveil le faisait souffrir horriblement (1).

« Les lettres familières, écrit Vigny dans son *Journal*, peignent aussi bien celui qui les écrit que celui ou celle pour qui on les écrit. »

La correspondance échangée entre Vigny et l'actrice est donc des plus intéressantes à ce double point de vue.

Les lettres, nous dit M. Léon Séché qui les a parcourues, sont écrites d'une main fiévreuse et rapide sur la première feuille de papier venue.

On sent qu'elles ont dû jaillir de son cœur comme des

(1) Voici quelques lignes d'une lettre adressée à l'actrice par le peintre *Nanteuil*.

« Je sais ce que c'est que le succès, je sais ce que c'est que l'art, je ne ne crois plus à rien, excepté à une chose, c'est que vous êtes digne entre toutes d'être aimée et adorée toujours. Vous ne vous rendez pas assez justice, Madame. J'ai trouvé au théâtre une autre personne que je croyais malade et que je ne désirais pas rencontrer à cause de vous, Madame ; comme il se doute que je vous aime, il lui aurait semblé fort étrange sans doute de me voir me sauver en l'apercevant car il aurait pu supposer que j'aurais agi autrement si je ne l'avais pas vu. J'ai donc pris le parti de rester jusqu'à la fin et de vous saluer devant lui, je ne sais si j'ai bien fait, mais enfin j'ai fait pour le mieux. » Nanteuil fait allusion à la présence de Vigny.

A une déclaration d'amour de Dumas la Dorval répondait :

« Partez sans me voir et je reçois votre adieu, ou venez me voir. Je vous recevrai comme un ami malade d'un mal qui fait souffrir, mais qui dure peu. »

flots de sang, sous le coup d'une émotion trop vive, de noirs pressentiments, ou de cruels chagrins et les taches qu'on y relève par endroits pourraient bien être des traces de larmes (1).

Ces lettres nous dévoilent toute l'étendue de l'amour de Vigny avec ses crises d'espoirs et de craintes jalouses ; elles nous prouvent également que Vigny n'aurait jamais été tenté par la gloire du dramaturge s'il n'avait cherché par ce moyen à mieux s'attacher l'actrice.

« Toutes les heures de mes jours et de mes nuits se passent depuis quatre ans à chercher comment te rendre heureuse et pendant ce temps-là tu sembles t'occuper à trouver quelle peine nouvelle tu me réserves pour le lendemain.

« Que faisais-je donc pour moi ?

« Etait-ce donc une grande gloire que de mettre au théâtre une idée de l'un de mes livres ?

« C'était pour toi, tu l'as oublié !

« Ne conduis pas tes offenses plus loin que pourraient aller mon amour et ma bonté.

« Je les sens toujours en moi veillant sur toi, mais en vérité je commence à ne plus savoir comment les

(1) Léon Séché, Vigny et Dorval, *Revue Bleue*, janv. 1900.

employer tant et tant je suis las de cette lutte continuelle. »

Donc ce que j'ai voulu, Seigneur, n'existe pas.
Trois fois, elle a vendu mes secrets et ma vie.
. . . . . *Vous savez que mon âme*
N'avait pour aliment que l'amour d'une femme,
Puisant dans l'amour seul plus de sainte vigueur
Que mes cheveux divins n'en donnaient à mon cœur
. . . . . .
Mais enfin, je suis las. J'ai l'âme si pesante
Que mon corps gigantesque et ma tête puissante
Qui soutiennent le poids des colonnes d'airain
Ne la peuvent porter avec tout son chagrin (1).
. . . . . .

Le désespoir tord son cœur et la colère gronde en des gémissements injustes :

« O femme méchante ! Ton esprit est pareil à ce Milon. Sans pitié il déchirait le chêne pour se jouer. Mais cet arbre sait bien qu'on l'appelle le chêne, — et qu'il est le plus grand des arbres de nos bois. — Il sait cela et s'est vengé ! A présent les animaux vils vont te dévorer (2). »

Elle le trahit non par lâcheté mais par faiblesse

(1) *La Colère de Samson.*
(2) *Journal d'un poète*, p. 139.

comme l'indique fort justement M. Léon Séché, « victime qu'elle fut de son tempérament, le jour où Vigny ne put plus maintenir l'équilibre entre les deux forces opposées qui se la disputaient : le cœur et le tempérament.

» Le cœur était bon, sensible aux caresses, facile aux séductions par conséquent, le tempérament de feu finit par prendre le dessus (1). »

Son caractère, elle l'a peint elle-même quand, agenouillée devant la Madeleine de Canova, elle s'écria en la contemplant :

« Je passe des heures à regarder cette femme qui pleure, si c'est du repentir d'avoir vécu ou du regret de ne plus vivre.

« A présent je l'interroge comme une idée.

« Où peut-on rencontrer encore une fois le divin Jésus ? Si quelqu'un le sait, qu'il me le dise. J'y courrai.

« Croit-on que si je l'avais connu j'aurais été une pécheresse ?

«Est-ce que ce sont les sens qui entraînent ? Non, c'est la soif de tout autre chose ; c'est la rage de trouver l'amour vrai qui appelle et fuit toujours.

(1) Léon Séché, Vigny et Dorval, *Revue bleue*, janv. 1900.

« Que l'on nous envoie des saints et nous aurons bientôt des saintes (1) ! »

La passion du chevalier fut aussi puissante que douloureuse ; son amour perdu, il sentit la terre lui manquer sous les pas, son âme profondément abîmée.

« O mystérieuse ressemblance des mots.

« Oui, amour, tu es une passion, mais passion d'un martyr, passion comme celle du Christ.

« Passion couronnée d'épines où nulle pointe ne manque (2). »

C'est lorsque Vigny comprit que l'être aimé n'est que l'illusion d'un idéal rêvé, le plus souvent inaccessible, c'est lorsqu'il eut touché le fond de la nature humaine et épuisé sa capacité de souffrir par une femme qu'il prêta l'oreille à la voix du docteur Noir :

« L'analyse est une sonde. Jetée profondément dans l'Océan elle épouvante et désespère le faible ; mais elle rassure et conduit le fort qui la tient fermement en main. »

Il redevint fort et bon et le désir qui avait un jour germé dans son cœur de n'être qu'un ami pour elle afin que l'infidélité ne le forçât pas à la quitter, nous prouve

(1) *Marie Dorval*, Paris 1868, p. 290-292.
(2) *Journal d'un poète.*

assez combien il lui était entièrement attaché et combien l'idée seule de l'abandon le hantait péniblement.

La rupture fut pour lui une mort partielle et souvent il a dû pleurer ce vers :

La voix du temps est triste au cœur abandonné (1).

Un jour à une répétition de *Marion Delorme*, le cinquième acte achevé, la Dorval prit le bras de l'auteur : « Votre Didier est méchant, dit-elle, je fais tout pour lui et il s'en va mourir sans même une bonne parole pour moi. Dites-lui donc qu'il a tort de ne pas me pardonner. »

Vigny pardonna quand le temps eut fait son œuvre.

Sylvia lui donna sa dernière pensée et quelques mois après sa mort Vigny écrivait de sa propriété du Maine-Giraud :

(On avait repris *Quitte pour la peur*.)

« Je serai le seul à Paris n'ayant pas vu cette représentation qui est fort courue à ce que l'on m'écrit. Et si je la revois jamais, faut-il vous le dire ? oui (pourquoi pas ?) cela pourra bien me serrer le cœur, car il me semble,

(1) *Dolorida*. Poème.

en pensant à celle pour qui ce fut écrit, que l'on jette sa robe au sort et que l'on partage son manteau.

« Du reste je deviens plus sérieux en parlant de ceux qui ne sont plus...

. . . . . .

« Il y avait sept ans que je n'avais vu cette personne qui vous préoccupe, lorsque j'ai appris qu'elle avait tout à coup quitté cette vie dont elle était en possession avec tant d'éclat et tant d'ardeur, et je l'ai su, comment ? comme vous, comme tout le monde, par un journal, comme on sait tout aujourd'hui.

« Repentez-vous donc de votre jugement, ange sévère. Je ne suis coupable ni envers vous, amie chérie, pour avoir fait jouer ce joujou de salon, ni envers celle qui réalisait mes intentions sur la scène et recevait sur son front les couronnes de fleurs qu'on lui jetait. Quand elle était en pays étranger, elle m'envoyait des couronnes et il s'en trouva une un jour, noire et blanche, comme on en jette sur les tombes.

« Je me tais... vous pensiez que j'avais oublié ; vous trouverez à présent que je me souviens trop... »

. . . . . .

Jamais peut-être Vigny ne se consola d'avoir perdu sa Sapho, celle qui immortalisa son poème, son élégie qui

fit vivre Kitty Bell, qui « jeta du phosphore sur la parole de Vigny », selon l'expression de Janin, « elle fut la passion et la souffrance, au-dessus des mots qu'elle prononçait. »

Elle fut l'âme du poète qu'elle savait rendre avec ses impressions les plus pures et les plus violentes.

C'est pour sa Sylvia que Vigny avait conçu le rôle de la Maréchale d'Ancre ; il lui envoya son propre manuscrit, le premier jet de son drame, avec ses ratures et ses corrections, en un grand volume in-folio, relié, portant sur la garde cette dédicace de sa main.

A MADAME DORVAL

« Je n'ai que ce moyen de vous rendre ce drame qui fut écrit pour vous, Madame, vous vouliez le jouer, mais vous n'êtes reine à votre théâtre que par votre talent et ce n'est pas une royauté toute puissante que celle-là du temps où nous sommes. »

Il lui adressait en même temps le sonnet suivant :

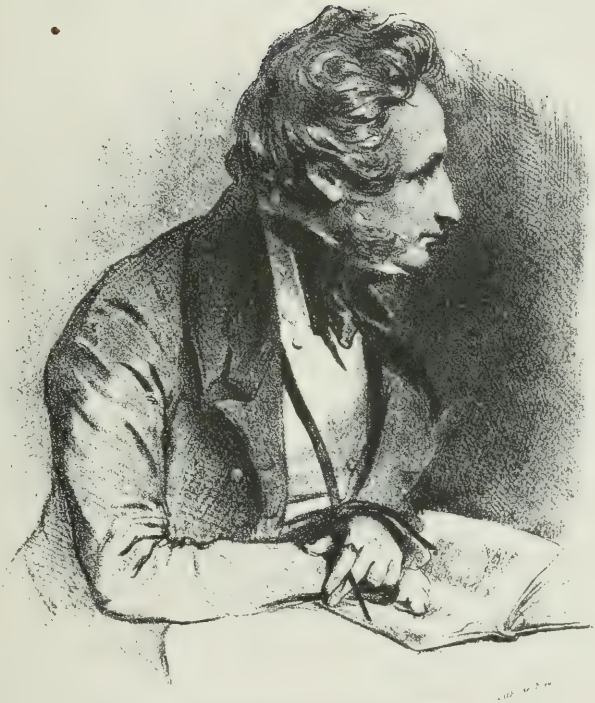
Si des siècles mon nom passe la nuit obscure,
Ce livre écrit pour vous, sous votre nom vivra.
Ce que le temps présent déjà tout bas murmure,
Quelqu'un dans l'avenir tout haut le redira.

D'autres yeux ont versé vos pleurs. Une autre bouche
Dit des mots que j'avais sur vos lèvres rangés
Et qui vers l'avenir (cette perte me touche)
Iront de voix en voix moins purs et tout changés

Mais qu'importe ! Après nous ce sera pire chose.
La source en jaillissant est belle et puis arrose
Un désert, un grand bois, un étang, des roseaux,

Ainsi jusqu'à la mer où va mourir sa course.
Ici, destin pareil. Mais toujours à la source
Votre nom bien gravé se lira sous les eaux.

Le nom de la Dorval, de l'inspiratrice, aimée du poète restera désormais gravé à côté de celui de Vigny, unis pour toujours dans la paix du néant.



ALFRED DE VIGNY

> Ainsi les couches du globe sont les monuments de la nature et marquent des époques de formation successive, de même et aussi clairement dans la vie intellectuelle de l'humanité les grandes écoles de poésie et de philosophie ont marqué les degrés de ce que j'appellerai : l'échelle continue des idées.
>
> VIGNY.

Après avoir reconstitué le drame intime de la vie de Vigny, si inséparable de sa vie d'action au théâtre, nous allons aborder l'étude de l'œuvre dramatique elle-même ; nous suivrons l'ordre chronologique de la composition et de la représentation des drames.

Un coup d'œil historique nous rappellera ce qu'était l'art dramatique à l'heure de la révolution romantique.

L'école classique avait épuisé tous les sujets et toutes les formes, seule la littérature des réminiscences végétait encore.

Cette école n'avait plus aucun artiste, elle n'avait plus

que des versificateurs asservis à des règles mal comprises pour lesquels la construction d'une intrigue dramatique n'était qu'un problème de mécanique.

Plus de peinture de caractères, d'analyse de sentiments, partant plus de vie, à peine un embryon de pensée, présenté sous une forme décolorée et emphatique. Les hommes de tous les temps et de tous les pays s'exprimaient chez eux de la même façon.

Seul le génie de Talma parvenait à communiquer un peu de vie aux froides tragédies représentées sur la scène française. Le nommer c'est presque résumer les fastes de la tragédie sous le Directoire et l'Empire.

Son expression créatrice transfigurait jusqu'aux rôles médiocres qu'elle fit seule valoir par l'illusion d'une fugitive métamorphose.

Tous les succès de son temps furent les siens.

L'omnipotence du caprice impérial devait forcément intervenir dans les questions littéraires, notamment dans tout ce qui avait trait au théâtre. Les auteurs devaient se garder d'inquiéter le maître par des allusions ; car il se défiait des œuvres, même les plus anodines.

Il interdisait tantôt une pièce, tantôt une autre.

Il fallait s'en tenir à l'histoire romaine ou bien user

de prudence et d'adresse pour faire passer des pièces dont les sujets étaient pris en dehors de Rome et d'Athènes.

Un jour, Napoléon interdit un drame qui représentait le règne de Charles VI, une autre fois il fit remanier une pièce dans laquelle François Ier ne figurait pas à son avantage.

Mais en dépit de l'autocrate, en dépit d'un public qui le plus souvent condamnait les timides innovations des auteurs dramatiques, parallèlement à l'évolution des sentiments religieux, des mœurs, des institutions politiques, se poursuivait au théâtre l'évolution lente de la tragédie classique.

En 1804, un article du *Mercure* en appelait à l'histoire de France contre les héros tragiques traditionnels. « Les noms de Frédegonde, de Clotaire, de Mérovée, de Clovis et de Clodomir ne sont-ils pas aussi beaux que ceux d'Etéocle, de Polynice, d'Astrée et de Thyeste (1) ? »

Parmi les novateurs classiques nous ne mentionnerons que les tentatives les plus intéressantes, celles de Raynouard, M.-J. Chénier et Lemercier.

(1) Merlet, *Tableau de la Littérature française*. 1 vol. p. 248.

Tous trois devaient s'engager dans les routes de l'histoire moderne, par une étude minutieuse du détail, ce qui est d'autant plus difficile que l'histoire moderne demande plus de vérité que l'histoire ancienne.

Il fallait, pour la bien traiter, réunir des conditions difficiles : l'érudition appliquée à l'histoire, l'étude continuelle du cœur humain, des mœurs et de la politique. Enfin première et dernière condition : la haine des préjugés et l'amour de la vérité.

S'ils ont failli à cette lourde tâche, s'ils n'ont eu le plus souvent qu'une vague idée des époques du Moyen-Age, ils ont eu le mérite de réveiller le goût du public, de le préparer à accepter l'école romantique, la grande révolutionnaire.

Le plus novateur, au sein même des banalités de l'Empire, fut Lemercier qui mérita d'être appelé le père de l'école romantique.

Dans sa pièce intitulée : *Pinto*, Lemercier se propose, selon sa propre expression, de mettre les grands en déshabillé — ainsi le but moral, comme plus tard chez les romantiques, se précise chez Lemercier dans la comédie historiqne.

Mais Lemercier vivant au milieu de l'absolutisme politique de Napoléon, perdit peu à peu toute originalité et

se garda bien de considérer les romantiques comme ses héritiers; il renvoyait Dumas au genre agrandi de Pixérécourt.

Celui-ci cultivait le mélodrame que le public non lettré a toujours particulièrement goûté. Intrigues forcées, coups de théâtre, style emphatique — tout cela passionnait le public.

L'influence de Pixérécourt et de ce public qu'entraîne seule l'émotion outrée et fausse devait peser particulièrement sur Alexandre Dumas, celui des auteurs dramatiques de l'école romantique dont le goût était le moins sûr et le moins surveillé.

Mais ceux qui facilitèrent plus directement l'œuvre des créateurs du drame moderne furent Soumet et Guiraud.

Ils sont avec leurs tragédies *Clytemnestre*, *Saül* et les *Macchabées*, les pionniers du romantisme au théâtre, ils ont reçu le premier choc de ce grand mouvement de résistance qui s'organisait contre la nouvelle école dans le public et parmi les directeurs de théâtres.

Ils ont été les avant-coureurs de cette grande crise d'évolution assez puissante pour s'appeler Révolution.

L'effort des romantiques a porté contre tous les petits auteurs, chez lesquels l'art ne consistait qu'en procédés

factices ; les sentiments et les passions leur étaient étrangers.

Ils ont poussé à l'assaut de la vieille routine, la routine qui enlise la vie et l'art, faits essentiellement de mouvement. Ils ont surtout été des révolutionnaires conscients qui ont attaqué avec la puissance de la foi dans une idée et dans une doctrine.

Les difficultés à vaincre furent grandes ; la jeune école au théâtre avait à la fois à lutter contre la censure, où ne figuraient que des censeurs auteurs dramatiques pour la plupart, et contre les habitudes qu'apportaient les spectateurs. « Choquez ces habitudes, dit avec raison Stendhal, et ils ne seront plus sensibles qu'à la contrariété que l'auteur leur donne. Ce qu'il y a de pis, ajoute-t-il, c'est que nous mettons de la vanité à soutenir que ces mauvaises habitudes sont fondées sur la nature. »

C'est autour du nom de Shakespeare que les romantiques mènent le bon combat.

« Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, leur dit Stendhal, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, ter-

rifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine (1). »

Au mois de septembre 1822, des auteurs anglais venus à Paris donnèrent, à la Porte Saint-Martin quelques représentations de Shakespeare.

Mais le public de ce théâtre n'y comprit rien, habitué qu'il était au mélodrame avec sa succession de coups de poignard et de changements de décors ; tout développement de passions lui semblait ennuyeux.

« Les commis de la rue Saint-Denis, nous dit Stendhal, auquel j'emprunte ces détails, ont trouvé « Otello » *(sic)* (la pièce de début des acteurs anglais) d'un ennui mortel. »

Les anathèmes des classiques se joignirent aux diatribes politiques des journaux en faveur auprès de la jeunesse (le *Miroir*, le *Constitutionnel*, le *Courrier Français*) pour exclure Shakespeare au nom du patriotisme.

Les acteurs furent accueillis par des sifflets, des huées, des pommes cuites ; mais ils tinrent bon et ils donnèrent quand même dix-huit représentations, au grand détriment des auteurs tragiques, qui redoutaient Shakespeare et qui montaient la cabale en louant des loges

(1) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1854), p. 39.

et des parterres pour empêcher les acteurs de jouer (1).

En 1823, arrivait à Paris le célèbre acteur anglais Macready pour jouer *Macbeth* au Théâtre-Royal italien ; l'accueil du public parisien est tout autre ; la critique s'est adoucie et consent à discuter Shakespeare et le talent de Macready et de l'actrice Miss Smithson.

Les *Débats*, en donnant le compte rendu de la première représentation, terminaient par cette phrase : « *Macbeth* est un ouvrage qui, par ses défauts comme par ses qualités, mérite d'être étudié, et Macready doit appeler et exciter vivement la curiosité parisienne. »

Mais Macready ne put poursuivre le cours de ses représentations, on ne le vit que dans deux rôles, et il y avait obtenu un succès qui lui en promettait beaucoup d'autres.

C'est Kean, dit le même journal des *Débats*, qui est appelé à nous consoler du départ de Macready.

Attendu avec impatience, il dut être flatté des applaudissements et des bravos qui accueillirent sa première entrée dans *Richard III*.

Il fit son second début dans *Othello* où il fut admi-

(1) Stendhal, *Lettres inédites*, t. I, p. 190, 191, 192.

rable dans son jeu muet, dans les éclairs courts et rapides de sa jalousie, dans ses gestes, dans sa mort.

L'éloge doit aussi revenir à Miss Smithson qui dans *Desdemone* ou *Elisabeth* fut constamment belle, touchante et pathétique.

Vigny qui assistait à ces représentations, écrivait le 17 mai 1828, à G. Pauthier, son futur exécuteur testamentaire : (1)

. . . . . .

« ... Peut-être alors aurai-je retrouvé cette passion de la beauté dans tous les arts qui me soutient habituellement, mais qu'aujourd'hui je sens éteinte en moi par le souvenir de ma soirée d'hier. Devant Shakespeare, Othello et Kean, j'ai entendu bourdonner à mes oreilles le vulgaire le plus profane que jamais l'ignorance parisienne ait déchaîné dans une salle de spectacle.

« C'en était assez pour me faire rougir d'écrire pour de tels Gaulois. J'ai été tenté toute la journée de reprendre mon sabre rouillé et de retourner capitaine.

« Venez me relever un peu mercredi et me montrer que tout n'est pas perdu pour la cause de l'intelligence. »

(1) Je dois la communication de cette lettre inédite à l'amabilité de M. Léon Séché.

Et le 24 mai : « Venez ici voir Kean qui était sublime hier dans le *Marchand de Venise.* »

Mais il devait surmonter son découragement et servir « la cause de l'intelligence » en se présentant au public du Théâtre Français avec une traduction d'*Othello* le 26 octobre 1829.

Le *Journal des Débats* annonçait ainsi ce grand événement littéraire :

« *Othello* tel qu'on nous le montrera n'est pas celui que Voltaire a regardé un moment pour créer Orosmane, c'est encore moins celui que M. Ducis a emboîté dans ses mesquines proportions.

« C'est Othello, ainsi que l'a enfanté la tête de Shakespeare, sauvage, mais beau de sa liberté, désordonnée comme la passion, et comme elle tantôt bizarre et tantôt sublime.

« L'homme de talent qui demain nous fait voir l'œuvre de Shakespeare n'a caché de son modèle que ce qu'on ne peut voir, il lui a laissé ses formes vigoureuses et n'a dérobé aux yeux que ce qui choque notre délicatesse moderne. »

Et le lendemain de la représentation :

« Il y a eu cabale pour et contre, ce qui paraissait admirable aux uns excitait les huées des autres.

« La victoire a flotté incertaine et nul doute que dans les deux camps l'on ne chante le *Te Deum*.

« S'il m'était permis de présager l'avenir, continue le critique, j'oserais parier pour Shakespeare et pour Vigny. »

Mais quelle que soit la résistance opposée au nouveau courant, rien ne pouvait plus l'arrêter, il avait rompu les digues et sa force entraînait et submergeait les gens de mauvaise foi, les timides et les récalcitrants.

La seconde représentation décida en faveur de Shakespeare et de Vigny.

Malheureusement Vigny dut changer, supprimer, modifier pour être au niveau du public. Le *Courrier Français* disait que le trop grand respect du traducteur pour son texte lui avait porté malheur. Des éclats de rire accueillirent cette question d'Othello à sa femme :

Avez-vous fait ce soir votre prière ?

que du reste Vigny se refusa à changer pour le vers de Ducis qu'on lui demandait en place :

Avez-vous adressé votre prière à Dieu ?

Ainsi tout ce que Vigny avait mis de détails vrais de

la vie de famille, de simple et de naïf, dut être supprimé pour ne plus choquer l'oreille d'un public fait aux vers pompeux et solennels.

La série des métamorphoses que subit un chef-d'œuvre dans son passage de sa langue originale dans une autre, peut ainsi nous renseigner sur l'amélioration graduelle du goût qui évolue lentement vers une compréhension plus large, plus vraie, plus humaine de la beauté.

Aujourd'hui que nos regards peuvent embrasser un plus large horizon, notre éducation intellectuelle et morale nous permet de placer tout chef-d'œuvre en son temps et en son milieu pour le comprendre et l'admirer sous son véritable angle de lumière et non sous celui que nos préjugés étroits voudraient souvent lui prêter. Si l'artiste dans sa conception du beau ne nous est pas toujours accessible, c'est à nous de le pénétrer par un effort d'intelligence et d'âme ; l'œuvre ne saurait être retouchée pour être ramenée à nos justes proportions.

Mais en 1829 on était encore bien loin de cette vérité et Vigny dans sa traduction de Shakespeare, malgré toute sa conscience d'artiste, ne put que reproduire l'esprit, le sentiment original. Du reste le même fait se produisit en Angleterre où l'on ne représentait qu'un

Shakespeare mutilé ; sans aucun scrupule on dénaturait ses expressions et l'on refaisait les dénouements.

C'est tout à la fois le rêve et la réalité du génie de Shakespeare qui attirait les romantiques : c'est bien en lui qu'est le germe de leur vocation dramatique.

« Shakespeare, écrit Dumas, est le plus grand créateur des poètes tragiques. Lorsqu'il jeta son premier regard sur le monde, il fut frappé de la différence des êtres de la société. Il aimait sur toutes choses la vérité, ainsi que font d'ordinaire tous les hommes de génie. »

« Shakespeare, écrit Hugo, ce Dieu du théâtre, en qui semblent réunis les trois grands génies de notre scène, Corneille, Molière, Beaumarchais. »

Et dans ce chœur d'éloges monte l'admiration de Vigny combien plus discrète et plus consciente.

« Shakespeare a atteint le plus haut degré où puisse atteindre la tragédie moderne, mais il l'a atteint *selon son temps ;* ce qui est poésie et observation de moraliste est aussi beau en lui que jamais il l'eût été parce que l'inspiration ne change pas ; mais ce qui est philosophie divine ou humaine doit correspondre aux besoins de la société où vit le poète; or les sociétés avancent (1). »

(1) *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829.*

Et si nous jetons un coup d'œil sur le système dramatique de ces trois auteurs les mêmes différences caractéristiques s'affirment entre eux.

Dans sa préface de *Napoléon Bonaparte*, Dumas écrira :

« Je n'admets pas en littérature de système ; je ne suis pas d'école, je n'arbore pas de bannières. Amuser et intéresser voilà les seules règles que j'admette. »

La doctrine de Hugo est plus complète, c'est toute une vue d'ensemble qu'il détaille dans sa préface de Cromwell, ce manifeste autour duquel on fit tant de bruit dans la bataille romantique.

« Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Il n'y a ni modèles ni règles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier et les lois spéciales qui pour chaque composition résultent des conditions propres à chaque sujet. Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit s'y réfléchir mais sous la baguette magique de l'art. La couleur locale non dans la surface du drame, mais dans le fond même de l'œuvre. Molière occupe le sommet du drame comme écrivain, car la trame du drame doit être un vers libre, franc, loyal,

osant tout dire sans pruderie. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche et les langues avec lui. »

Examinons de plus près la doctrine de Vigny qui fait l'objet particulier de notre étude. C'est un esprit observateur et critique qui a toujours su dégager l'esprit philosophique et l'esprit social de chacun des sujets étudiés par son intelligence.

S'il a abordé le théâtre, ce n'est pas par un vain désir de gloire : il comparait toute pièce à une machine qui, après un certain nombre de soirs, diminue de qualité, tout comme le public de quantité. Et de ce coup le mouvement cesse. Mais c'est pour remplir trois mille intelligences d'une idée.

Voici le fond de ce qu'il avait à dire au public le soir de la première d'*Othello* :

« La scène française s'ouvrira-t-elle ou non à une tragédie moderne produisant dans sa conception un tableau large de la vie au lieu du tableau resserré d'une intrigue ; dans sa composition des caractères, non des rôles, des scènes paisibles, sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques ; dans son exécution un style familier, comique, et parfois épique ?

« Ne m'attachant pour cette première fois qu'à la ques-

tion du style, j'ai voulu choisir une composition consacrée par plusieurs siècles et chez tous les peuples.

« Je la donne, non comme modèle pour notre temps, mais comme la représentation d'un monument étranger et élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé pour la scène et, selon le système que je crois convenable à notre époque, à cela près des différences que les progrès de l'esprit général ont apportées dans la philosophie et les sciences de notre âge, dans quelques usages de la scène et dans la chasteté du discours.

« L'histoire du monde n'est que celle de plusieurs systèmes en action. Pas un grand homme n'a surgi — homme de pensée ou homme d'action — qui n'ait créé et mis en œuvre un système.

« Tout était bien en harmonie dans l'ex-système de tragédie ; mais tout était d'accord dans le système féodal et théocratique et pourtant il fut.

« Notre époque est une époque de renaissance et de réhabilitation tout à la fois (1). »

Ainsi, en traduisant *Othello*, Vigny a voulu simplement, il y insiste, faire une œuvre de forme.

(1) Vigny, *Lettre à lord ***, sur la soirée du 24 octobre 1829.*

Le lexique s'enrichit. Vigny donne un premier assaut à la pruderie des linguistes.

Et pour mieux apprécier le mérite de cette œuvre, il faudrait la comparer aux adaptations faites par Ducis qui n'avait osé emprunter que les sujets et traduire des noms propres.

« Je n'entends pas l'anglais, disait Ducis, et j'ai osé faire paraître *Hamlet.* »

Othello fut joué la première fois en 1792. Ducis le fit jouer avec deux catastrophes différentes, un dénouement heureux absolument contraire au ton général de l'ouvrage et un second dénouement où Othello tue Desdémone après une longue explication. Si le texte portait : « O ma belle guerrière », Ducis mettait « aimable enfant », « intéressante orpheline ».

Vigny qui possédait l'anglais reprit cette traduction avec une précision qui fut presque une création dans la langue.

Il remplace le vers poli et sujet aux anachronismes, il rompt le balancement régulier et monotone de l'alexandrin, il moule enfin le vers sur l'idée épique ou lyrique.

Il emploie le mot simple, il substitue le langage vrai à la périphrase. Il tâche de nous donner cette couleur

locale demandée par Hugo, en conservant aux personnages et aux récits leur grandeur ou leur simplicité.

Ainsi un passage que Vigny avait traduit dans toute sa simplicité avait particulièrement choqué les spectateurs de 1829

Le critique des *Débats* nous dit que Vigny en fit le sacrifice absolu aux exigences ombrageuses du parterre.

C'est dans la scène deuxième du troisième acte, Desdémone presse Othello de pardonner à Cassio.

D. *Sera-ce donc ce soir ?* **O**. *Dès que j'en serai maître.*
Pour vous... mais à présent cela ne pourrait être.
D. *Ce sera donc ce soir au souper ?* **O**. *Pas ce soir.*
D. *Demain donc au dîner ?* **O**. *Non, vous venez de voir*
Qu'au festin général la garnison m'invite.
D. *Ah ! si ce n'est demain, que ce soit donc bien vite.*
Demain soir, ou mardi matin, sur le midi.
Ou mardi soir, ou bien au plus tard mercredi
Matin.... Fixe-moi le moment, je t'en prie.
Mais qu'il ne passe pas trois jours.

Ce passage nous est un exemple de la liberté que Vigny avait prise avec le vers classique. Du reste si nous comparons la traduction d'Othello de M. Jean Aicard (1) parue en 1882 avec celle de 1829 de Vigny, la

(1) Voir à l'appendice une comparaison plus détaillée entre la traduction de Vigny et celle de M. J. Aicard.

différence que nous constatons dans cette seconde traduction en vers, laisse un grand mérite à celle de Vigny qui, sans avoir créé une forme, a du moins été un initiateur en poétique.

Malgré quelques timidités de traduction, elle a eu la grande qualité de reproduire l'esprit et le sentiment de l'œuvre originale. On ne saurait lui opposer que la traduction en prose de M. François Hugo, plus vivante et exprimant mieux encore sans doute Shakespeare. A. France en parlant de cette traduction nous dit que Vigny y a déployé l'intelligence d'un poète et la patience d'un soldat.

Si depuis il a été égalé dans cette dure tâche il est le premier qui l'ait entreprise (1).

Henri Heine écrivait au sujet de la même traduction : « M. de Vigny a sondé plus profondément qu'aucun de ses compatriotes le génie de Sakespeare. »

Nous avons également le témoignage précieux de John Stuart Mill qui a écrit une très belle étude sur Vigny dans la *Westminster Review*, dans laquelle il analyse avec l'œil du penseur l'œuvre de Vigny (2).

(1) Anatole France, *Vigny*, Paris, 1868.

(2) C'est J. Stuart Mill qui le premier donna une traduction anglaise de nombreux extraits tirés du roman de *Cinq-Mars*. Ce

Il trouve que la traduction d'Othello est à peu près exacte et que les vers irréguliers sont les meilleurs ; du reste tous ces éloges ne sont pas pour nous surprendre, car Vigny a mieux fait que de traduire Shakespeare, il a écouté le cœur de cet artiste, qui, nous dit-il, est un langage à part.

Mais il ne faudrait pas croire que l'heureuse tentative de Vigny de sonder plus profondément le génie de Shakespeare fût une tentative isolée, elle se rattache, il va sans dire, à tout un effort d'ensemble du mouvement romantique. Ce mouvement si large, si libre, si penseur cherche à reculer aussi loin que possible les bornes de l'horizon artistique. Il gagnera ainsi de l'espace dans le temps par des incursions chez les hommes et leurs idées dans tous les pays.

C'est ainsi qu'en 1833 on devait voir paraître un journal intitulé *l'Europe littéraire*, titre significatif des

roman, nous dit-il, communiqua un nouveau souffle de vie à la littérature historique de la France et par la France à l'Europe.

Cinq-Mars dut avoir un immense succès de lecture à en juger par les nombreuses et successives éditions qui ont paru en Angleterre depuis 1847.

J'en dois la liste suivante à l'aimable érudition de M. G. K. Fortescue : W. Hazlitt, 1847 ; W. Bellingham, 1851 ; V. Oger, 1884, G. Loane, 1899 ; G. Sankey, 1891 ; *Cinq-Mars. A tragedy founded on Count Vigny's novel by* W. C. Wigston, 1883.

temps nouveaux. Le but de ce journal, qui devait malheureusement disparaître quelques mois après son apparition, était de se faire l'écho fidèle des littératures et des arts de tous les peuples, « de créer un foyer spécial où vinssent aboutir les rayons de toutes les intelligences, un registre où tous les génies contemporains vinssent s'inscrire, apportant chacun leur tribut à l'art, et le poussant en commun à une perfectibilité européenne. »

Sur ce registre de l'*Europe littéraire* nous avons pu relever en vérité les lettres d'adhésion des plus grands artistes de France : Michelet, Hugo, Vigny, Dumas, Nodier, Gozlan, auxquels il faudrait ajouter les noms des grands peintres et musiciens de l'époque, Delacroix, Delaroche, Berlioz, enfin plus de trois cents fondateurs.

Vigny adressa aux directeurs de l'*Europe littéraire* la lettre suivante :

« Messieurs, je vous remercie d'avoir pensé à moi dès que vous avez conçu le projet de créer l'*Europe littéraire*.

« Si *Stello* n'a pas été un livre inutile, on a dû y voir un effort pour relever la dignité des lettres et de l'homme qui se consacre à elles.

« Je regarde votre noble entreprise comme devant y contribuer puissamment.

« Je ne me contenterai pas de faire des vœux pour votre réussite, et autant que mes travaux me le permettront, je m'associerai aux vôtres. »

C'est dans l'*Europe littéraire* que devaient paraître les articles de Heine *sur l'état actuel de la littérature en Allemagne* ; articles dans lesquels il se proposait de faire connaître l'école romantique allemande aux auteurs français.

Il nous a semblé que ses vues étaient souvent aussi justes, aussi profondes que celles de Stendhal avec lequel il a plus d'un point de contact.

Pour expliquer l'artiste et son œuvre, il tâche toujours de s'élever à un point de vue général, une des meilleures preuves d'impartialité.

Il a rectifié toute la fausse critique de Schlegel sur les classiques français. « Schlegel n'a pu compendre la poésie de la France, ce sol maternel de la société et de la poésie modernes, » et Heine avec sa large compréhension redresse point par point toutes les hérésies du critique qui fit tant de bruit en son temps.

Nous relevons dans ce même journal un article de V. Hugo collaborateur. Il y développe avec une

grande envergure de pensée le rôle du poète dramatique, rôle sur lequel il a du reste insisté dans maintes de ses préfaces.

« Le drame tel que nous le concevons, tel que les générations nouvelles nous le donneront, suivra une série de progrès et d'avenir si irrésistible qu'il prendra peu de soucis des chutes et des succès, accidents momentanés qui n'importent qu'au bonheur temporel du poète et qui ne décident jamais le fon des questions. Le drame ne se laissera ôter sa liberté ni par la foule que la mode entraîne quelquefois, ni par les gouvernements qu'un égoïsme mesquin conseille trop souvent. Ainsi le drame contemporain s'il veut vivre et régner doit être moral par le fond, littéraire par la forme, populaire par la forme et par le fond. » (1

Ce mot « populaire » aurait pu donner lieu à une équivoque, aussi Hugo prend-il aussitôt soin d'en préciser le sens.

Par le mot popularité, certes V. Hugo, pas plus que tout artiste vraiment grand et vraiment conscient, ne pouvait désigner celle qui est dévolue au banal, au trivial, au commun. — Popularité serait alors sinonyme de vulgarité.

(1) L'*Europe littéraire*. Paris, 29 mai 1833.

« L'art ne doit rechercher la popularité qu'autant qu'il peut l'obtenir en restant dans ses conditions d'art. »

La popularité pour le génie créateur, pour l'initiateur, se forme du suffrage restreint et successif du petit nombre d'hommes d'élite de chaque génération ; à force de siècles, cela fait une foule — qui constitue le vrai peuple du génie — et une gloire presque toujours posthume.

Ce petit nombre d'hommes d'élite est allé grossissant dans le cours des siècles, l'artiste se trouve par le fait moins isolé, moins renié; s'il a la chance de vivre assez vieux, il peut voir sa gloire confirmée par un nombre toujours croissant de contemporains.

Mais le cercle ira s'élargissant de par l'éducation étendue à un plus grand nombre, de par la marche du mécanisme social dont les rouages deviennent de plus en plus compliqués, de plus en plus soignés quant à l'adaptation d'un mouvement plus juste, plus rationnel aux nouveaux besoins de l'esprit et du cœur.

Ainsi pour rentrer dans notre sujet, Vigny, V. Hugo et même Dumas n'ont eu qu'un succès relatif parmi leurs contemporains comparé surtout à celui des auteurs dramatiques de second et de troisième ordre aujourd'hui complètement tombés dans l'oubli, mais leur popularité n'a fait qu'augmenter depuis qu'ils ont disparu.

Toute époque teint de ses propres
couleurs les hommes d'autrefois.

G. Renard.

« Avec la *Maréchale d'Ancre*, j'essayai de faire lire une page d'histoire sur le théâtre (1). »

Vigny avait déjà fait œuvre d'historien avec *Cinq-Mars*. Il avait tâché de se pénétrer de la vie de cette époque en dépouillant chroniques et documents et en les examinant avec l'œil du penseur.

Dans la préface de *Cinq-Mars*, Vigny nous livre lui-même tout un côté de sa manière de composer.

Ses *Réflexions sur la vérité dans l'art* sont à ce point curieuses à étudier. L'imagination est libre de faire céder parfois la réalité des faits à l'idée que chacune des figures principales d'un siècle doit représenter aux yeux de la postérité.

(1) *Journal d'un poète*, p. 90. Paris, 1882.

Les sensations et les images venaient ainsi à lui par les idées, car pour Vigny l'idée est tout. Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée.

L'imagination est une puissance toute créatrice, les êtres fabuleux qu'elle anime sont doués de vie autant que les êtres réels qu'elle ranime.

Cette manière de composer qui subordonnait l'histoire à l'imagination devait surtout entraîner Vigny à modifier sciemment les faits historiques pour conclure, *a priori*, presque selon l'idée directrice, maîtresse de son esprit.

Dumas et Victor Hugo, dans leurs pièces de théâtre, n'ont emprunté à l'histoire le plus souvent que des noms propres, des impressions subjectives qu'ils ont pris juste le temps de contrôler plutôt rapidement. Ils n'ont gardé que cette couleur locale toute en surface de laquelle ils ont tâché de tirer le meilleur parti possible pour le cadre de leurs personnages qui n'avaient par eux-mêmes rien ou presque rien de la vérité psychologique historique.

Mais si nous voulons nous rendre compte des difficultés énormes que devaient rencontrer les premiers dramaturges qui ont voulu emprunter leur matière à

l'histoire, nous allons nous rapporter à ce que pensait Stendhal à ce sujet.

« Jusqu'ici les Français n'ont pas eu d'historien qu'ils puissent comparer à Hume et à Rapin Thoyras.

« Un homme qui veut lire l'histoire de France ne sait où la prendre. L'ordre social se reconstruit en ce pays en 1824. Chacun des deux partis propose un plan de gouvernement et cherche à prouver qu'au XIIe siècle la France était soumise à un système de gouvernement ressemblant à celui qu'il propose.

« Il suit de cette circonstance politique que jamais à Paris une histoire de France n'a été autant désirée que dans ce moment (1). »

Dans ces conditions, nous pouvons voir combien difficile était la tâche du dramaturge qui s'attaquait à un sujet historique.

Il lui aurait fallu fournir le travail du bénédictin, remonter aux sources mêmes, aux *Chroniques* et aux *Mémoires*, dégager la vérité de tous ces conflits d'opinions, faire en un mot le métier d'historien, pour lequel il n'était préparé ni par son éducation, ni par son tempérament d'artiste.

(1) STENDHAL. *Lettres inédites*, t. I, p. 161-162.

Au sujet de W. Scott et de son influence sur la littérature française, le même Stendhal nous donne des détails assez caractéristiques sur les mauvaises traductions qu'on donnait de ses romans.

Il écrivait en 1823 : « L'histoire est fort à la mode, cinq ou six hommes d'Etat sont occupés en France à écrire l'histoire.

« W. Scott aura eu une grande influence sur cette branche de notre littérature ; il aura ouvert les yeux sur les beautés de nos anciennes chroniques.

« Mais vous ne pouvez vous faire d'idée de la platitude des traductions françaises des romans de W. Scott. Quatre traducteurs pour chaque volume, trois au moins ne savent pas l'anglais. Le libraire donne six sous par feuille à un prétendu littérateur qui corrige le style. Malgré cette belle manœuvre, la nation française est folle de W. Scott (1). »

Mais nous savons que la critique a été impitoyable à Scott. Elle a montré la fragilité de ses reconstitutions historiques, la frivolité de sa science archéologique de la féodalité. Il a pénétré dans le vestibule de l'histoire.

Dumas et Hugo ont été pour le théâtre historique ce

(1) Stendhal, *Lettres inédites*, P. 1855, 1 vol., p. 226-228.

que W. Scott a été pour le roman historique, la critique à ce point de vue devrait être tout aussi impitoyable. Bien injustement pourtant si l'on veut se reporter à l'époque. L'esprit historique n'était encore qu'à l'état de germe ; vers 1830, au lendemain de la Révolution, Augustin Thierry écrivait dans ses *Considérations sur l'Histoire* :

« Une nouvelle intelligence de l'histoire semble naître en nous, à point nommé au moment où se complète la grande série des renversements politiques par la chute de l'Empire élevé sur les ruines de la République française qui avait jeté à terre la monarchie de Louis XVI. »

Il fallait donc, dans ces conditions, demander aux auteurs dramatiques un long et pénible travail, un premier travail d'érudition auquel il fallait apporter sans compter, le temps et la patience, un esprit de méthode scientifique qu'ils étaient loin de posséder et un second labeur, celui de l'homme d'action qui dépense ses forces pour le théâtre, préoccupé surtout de réaliser un idéal particulier sous un nom historique.

Vigny, partant de sa manière même de composer, devait lui aussi trahir l'histoire, mais, je le répète, sciemment.

Car l'étude que nous avons pu faire de la *Maréchale d'Ancre* nous prouve que Vigny s'est bien pénétré de l'époque et des caractères des personnages qu'il a voulu peindre, il a dû fouiller chroniques et documents pour bien approfondir l'histoire de l'époque ; mais au lieu de l'éclairer simplement avec sa conscience d'artiste, au lieu de faire revivre les mœurs de l'époque, en conservant aux personnages leurs physionomies, il ranime non seulement des êtres réels, mais aussi des êtres imaginaires.

Posons d'abord les personnages tels que les donnent les mémoires et les chroniques du temps que nous avons consultés et comparons-les aux êtres que Vigny a ranimés.

« Mais si nous voulons parler du revers de la fortune, considérons et nous arrêtons un peu sur l'état déplorable du maréchal et de la maréchale d'Ancre. Je commencerai par elle, pour dire qu'elle avait été si impérieuse, si outrageuse que quand elle parlait du roi et de la reine sa mère, elle n'en parlait que par injures et par mépris, appelant l'un idiot et l'autre balorde et autres termes semblables.

« Elle ordonnait, commandait et faisait ce qu'il lui plaisait, gourmandant et injuriant les uns, chassant et éloi-

gnant les autres et avec telle hauteur que nul n'osait se présenter devant elle pour la regarder entre deux yeux ; la voilà maintenant moquée et bafouée et outragée de paroles, menée par des gardes dans une chambre grillée au haut du Louvre où elle avait quelques mois auparavant fait mettre M. le prince de Condé, suivie par de Fiesque à qui elle avait peu de jours auparavant fait recevoir quelques affronts, qui l'allait suivant et se moquant de sa misère. A peine y a-t-il un seul homme qui veuille la regarder en pitié, à qui elle puisse parler.

« L'on remarque qu'elle mourut très constamment et chrétiennement, et fit beaucoup de pitié et compassion au peuple qui auparavant lui portait une extrême haine. »

Et tandis qu'elle se trouvait dans sa chambre grillée du Louvre, des cris montent jusqu'à son oreille, elle demande ce que c'était.

« Ses gardes lui dirent que c'était son mari qu'on avaît pendu, et elle qui n'avait pas encore répandu de larmes, monstra s'émouvoir grandement, sans pleurer toutefois, mais elle ne laissa pas de dire que son mary estait un presumptuos, un orgueillos, qu'il n'avait rien eu qu'il n'eust bien mérité.

« Comme le bruit du peuple se semblait approcher du lieu où son fils étoit, il demande si on ne venait pas le tuer. On lui dit que non, et qu'il était en sûreté : il répondit qu'il vaudrait mieux qu'on le tuast puisqu'il ne pouvait être que misérable le reste de sa vie comme il avait été depuis le commencement de sa vie : mesme n'estant jamais approché de son père ou de sa mère qu'il n'eust rapporté quelques soufflets pour toutes ses caresses (1). »

Telle est la matière qu'offrait l'histoire à Vigny pour son drame, il pouvait en tirer un parti excellent au point de vue dramatique sans sacrifier au goût de l'époque en y greffant une intrigue d'amour.

L'idée philosophique qu'il a voulu développer dans ce drame de passions plutôt qu'historique, c'est l'idée d'expiation en puissance dans nos actes mêmes.

Les deux personnages de premier plan de cette fresque historique sont la Maréchale d'Ancre et Borgia.

La Maréchale n'est autre que la Galigaï, l'épouse de Concini, la favorite de la reine Marie de Médicis.

En fait elle détient le pouvoir souverain, mais elle l'a

(1) *Relation de la mort du maréchal d'Ancre. Mémoires pour servir à l'histoire de France*, t. v. Michaud et Poujoulat, in-4°.

souillé par des crimes politiques consentis à l'ambition inassouvie de Concini.

Un volcan gronde au-dessous d'eux et le drame commence au moment où les signes précurseurs de la catastrophe finale les menacent de toutes parts.

Au physique, la Maréchale a la bouche dédaigneuse et le regard triste et las, regard qui réfléchit l'intelligence de cette femme mêlée aux plus grands événements de son temps et qui a scruté les idées et les courtisans.

Elle n'a jamais eu d'amour pour son mari qui l'a épousée par surprise et, au milieu de tous les combats galants qui font la vie de cette cour de Louis XIII, elle garde un cœur de veuve, souffrant et prêt à s'attendrir

Elle est à une minute de crise, lasse de travailler à satisfaire l'ambition de Concini, elle traîne péniblement honneurs et dignités.

« Je suis mère et c'est par là que les femmes sont craintives ou héroïques (1). » C'est par là que Concini la tient.

Borgia avait été le fiancé de Léonora Galigaï, rival malheureux de Concini.

(1) *La Maréchale d'Ancre*, acte I, sc. III.

C'est un mélancolique et un sensitif, l'amour de la Galigaï est tenace en son cœur. Le désir de la revoir et de se venger de Concini l'amène à Paris.

Il s'introduit à la cour, il vient guidé par la vengeance hâter la destinée en stimulant toutes les passions des personnages du drame.

Les ennemis de Concini sont nombreux, les partisans du jeune de Luynes, ceux du Prince de Condé. Borgia n'a donc qu'à vouloir pour triompher dans la vengeance. Mais il oscille entre deux pôles contraires : l'amour et la haine.

Il a revu Léonora, toute la contradiction des sentiments gronde en son cœur, mais c'est la pitié pour la femme qui l'emporte.

Il dessille les yeux à la Maréchale, l'avertit du danger qu'elle court :

« Malheur, crie-t-il, à qui se renferme dans le pouvoir et la richesse, deux murailles impénétrables à tous les bruits (1). »

Il la dissèque pour savoir jusqu'à quel point elle est responsable des crimes de Concini. Il sonde les arcanes de son cœur : « Dites seulement que vous ne l'avez jamais aimé (2). »

(1) *Maréchale d'Ancre*, acte III sc. III.
(2) *Id.*

Tout le développement de ces deux caractè es est profondément humain, le dramaturge les a éclairés jusque dans leur profondeur par une lueur tragique. Frappée par la destinée, la Galigaï nous apparaît jusqu'à sa mort en beauté. Elle se livre à Borgia par un aveu d'amour qu'elle ne peut retenir et l'admire assez pour lui livrer ses enfants en otages lorsque de Luynes vainqueur l'a fait emprisonner à la Bastille et condamner à l'échafaud.

La Maréchale et Borgia, tels que nous les présente Vigny, sont deux natures d'une organisation cérébrale autrement fine, autrement complexe que les véritables types historiques. C'est à travers son prisme d'artiste, bien plus la femme et l'homme du XIXe siècle que Vigny mettait en lumière que ceux du XVIIe siècle. Vigny leur prête des finesses de sensibilité qu'ils n'avaient pas encore et qui même de nos jours est trop rare.

La figure de Concini est mieux aperçue historiquement, mais plutôt esquissée que peinte en entier ; la rencontre de Borgia et de Concini au dernier acte est d'un effet dramatique puissant. C'est l'explosion de deux haines, de deux jalousies qui se cherchaient pour se ruer l'une sur l'autre, pour se frapper jusqu'à l'épuisement.

C'est sur la borne de Ravaillac que Concini est frappé : « C'est donc sur cette pierre que j'ai bâti ma fortune, et c'est peut-être sur elle qu'elle va s'écrouler (1). »

Les personnages de second plan sont nombreux, puisque Vigny nous transporte avec la Maréchale d'Ancre au milieu des passions et des intrigues de la Cour de Marie de Médicis et de Louis XIII.

Nous avons une galerie bien vivante à l'acte premier. Un dialogue des plus animés nous fait connaître tous les jeunes courtisans frivoles qui se pressaient à la cour ; ces personnages secondaires sont crayonnés vivement, de coups hardis et précis.

C'est le juif prêteur, recéleur et confident de tout le monde ; c'est le magistrat courtisan Deageant « qui marche en saluant et salue en rampant. »

C'est enfin Picard, l'élément généreux qui se dégage du peuple et qui écoute son bon sens avant que de parler.

« M'est avis qu'une nation est toute pareille à un tonneau de vin : en haut est la mousse, comme qui dirait la cour ; en bas est la lie, comme qui dirait la populace

(1) *Maréchale d'Ancre*, acte V, scène XI.

paresseuse, ignorante et mendiante. Mais, entre la lie et la mousse, est le bon vin généreux, comme qui dirait le peuple ou les honnêtes gens (1). »

Concini mort, Picard le plaindra:

« Pauvre Concini, je le plains à présent (2). »

Et lorsque Vitry, sa tâche terminée, engage les gentilshommes à aller faire leur cour à Sa Majesté le roi Louis XIII, Picard s'adressant aux ouvriers qui ont contribué tout comme les gentilshommes à la mort du maréchal :

« Et nous ? (3) »

Le drame est écrit en un style nuancé ; il y a quelques superbes scènes qui mériteraient de tirer la pièce de l'oubli dans lequel elle est tombée. Celles de la rencontre de la Maréchale avec Borgia et de Borgia avec Concini sont belles de beauté tragique. La scène de l'arrestation du prince de Condé est vraie de vérité historique et psychologique. L'action, qui aurait pu être plus serrée, si on lui eût sacrifié des détails souvent ingénieux, mais aussi souvent inutiles, garde pourtant une certaine

(1) *Maréchale d'Ancre*, acte II, scène IV.
(2) *Id.*, acte V, scène XIV.
(3) *Id.*, acte V, scène XVII.

unité en maintenant l'intérêt autour de la maréchale d'Ancre, qui est la grande figure du drame.

Vigny, pour la peinture de tous ces mouvements de passions, de luttes, s'est servi heureusement de la prose.

Le théoricien des romantiques, Stendhal, leur avait dit : « Pour le plaisir dramatique, ayant à choisir entre deux excès, j'aimerai toujours mieux une prose trop simple comme celle de Sedaine et de Goldoni, que des vers trop beaux. »

Car la pensée et le sentiment, écrivait avec autant de justesse T. Gautier, doivent être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du genre épique.

La critique dramatique du temps n'accorda que des louanges à la pièce de Vigny.

Nous lisons dans le *National* :

« Quels que soient les reproches qu'on puisse légitimement adresser à telle ou telle partie du drame, on ne saurait nier que partout s'y montrent les traces d'une intelligence élégante et cultivée et cette habileté d'artiste, cette puissance de réflexion qui, ne jetant point grossièrement au parterre des héros sortis raides et tout d'une pièce d'un cerveau sans tact, sans science et sans

La Maréchale — *Regardez bien cet homme !* (Acte V, Scène dernière.)

souplesse, savent au contraire marquer chacun du signe qui lui convient, qui, possédant cette finesse d'observation, ce toucher délicat, qui, tout en conservant l'unité des caractères, les ploient aux mille nuances que le drame leur apporte avec ses passions, ses dangers et ses combats. C'est ce qu'on ne trouve guère dans les productions du jour boursouflées et périssables, que deux ou trois jeunes auteurs emportés enflent de barbarismes et d'hyperboles avec l'intime conviction qu'ils régénèrent le théâtre par ces chefs-d'œuvre. »

Ainsi, dès alors, la critique marquait quelques-uns des traits qui différenciaient Vigny de l'école romantique, dans le drame même qui, comme la *Maréchale d'Ancre*, est le plus directement écrit sous l'influence romantique, bien supérieur pourtant aux drames historiques de l'époque.

Le critique du *Globe*, tout en reconnaissant que la *Maréchale d'Ancre* est une des meilleures productions de l'école, lui trouve le défaut d'avoir été composée d'après une conception romantique.

Gustave Planche dans la *Revue des Deux-Mondes* consacre un long article à la pièce de Vigny à la date de 1832.

Universitas
BIBLIOTHECA
Olteniae

C'est d'une excellente critique impartiale et raisonnée.

« Comme l'auteur de *Cinq-Mars* aime à ne rien oublier dans l'achèvement d'une scène, il se plaît à ciseler la moindre de ses pensées jusqu'à ce qu'elle ait enfin accepté la forme qu'il lui veut, il lui arrive souvent de ralentir la marche de son action pour mener à bout une idée heureuse et nécessaire mais qui ne voudrait pas être développée si longuement... Il indique si finement les nuances d'un caractère qu'il semble que les hommes de sa fantaisie se regardent vivre et s'écoutent respirer tant ils nous montrent à loisir les plus secrets replis de leur conscience.

« Vigny ne traite pas l'histoire aussi lestement que Hugo. Il s'en inquiète sérieusement. *Cinq-Mars* et la *Maréchale d'Ancre* en font foi. Quant à sa destinée dramatique, elle me paraît nettement tracée. Il suivra, je n'en doute pas, une voie toute personnelle. Il négligera les mouvements lyriques qui nuiraient à la précision de la pensée, il ne se plaira pas non plus aux coups de théâtre, ainsi nous ne devons pas craindre qu'il emprunte jamais rien à la manière de Hugo ou de Dumas. »

Ainsi au lendemain même de la représentation de la *Maréchale d'Ancre*, le critique Planche eut le grand

mérite de marquer la place de Vigny dans le théâtre dramatique en nous montrant tout ce qu'il y avait de personnel dans sa manière de composer le drame, d'analyser les caractères, de ciseler ses pensées avec amour et recueillement.

Pour rendre plus sensible la différence qui existe entre Vigny et Hugo quand ils traitent de sujets historiques, nous n'aurons qu'à comparer la *Maréchale d'Ancre* et *Lucrèce Borgia*, deux drames historiques joués à un an d'intervalle.

Vigny prend la peine de nous dire au sujet de ce drame historique qu'il a essayé de faire lire une page d'histoire au théâtre.

Victor Hugo à qui l'on avait reproché de sacrifier la vérité historique dans sa *Lucrèce Borgia* répondait que les fables des peuples faisaient la vérité des poètes.

Nous avons pu voir par l'analyse du drame de Vigny que, si son imagination de poète avait souvent déformé la matière historique en prêtant par exemple ainsi à la Maréchale d'Ancre une sensibilité de femme du XIXe siècle, d'autres personnages pourtant ont été présentés dans la vérité psychologique de l'époque.

Lucrèce Borgia ne présente aucun caractère de vérité

pas plus au point de vue historique qu'au point de vue psychologique.

V. Hugo s'est proposé de magnifier le sentiment maternel en soi, sans plus tenir compte de la vérité historique que de la vérité psychologique.

Expliquons-nous : sa Lucrèce Borgia est celle que la légende a chargée de tous les crimes; tandis qu'en fait elle ne fut qu'un instrument entre les mains de son père et de son frère ; on la mariait par raison d'Etat, tout comme on supprimait ses maris pour la même raison.

Le drame puissant qui s'imposait, c'était le drame tiré de la vérité historique, c'était la Lucrèce Borgia expliquée irresponsable, de par le milieu, de par l'éducation, de par la morale du XVe siècle.

Mais Victor Hugo négligea complètement toutes ces reconstitutions de fond et préféra s'attacher à marquer une opposition d'ombre et de lumière psychologique.

Il avait grandi Marion Delorme, la courtisane, en lui mettant un peu d'amour vrai au cœur, il grandit Lucrèce Borgia par son amour pour Gennaro son fils.

Vigny a donné plus de vérité au sentiment maternel de la maréchale d'Ancre. Il a su approfondir son cri: « Je suis mère et c'est par là que les femmes sont craintives ou héroïques. »

Etre mère, c'est aimer l'enfant pour tout ce qu'on lui donne de soi au jour le jour, pour ses sourires et pour ses larmes, pour cet échange continuel de tendresses et de pensées; supprimer ces rapports d'affection, de protection, c'est supprimer la chaleur de la vie à l'amour maternel.

Malgré les belles scènes que Victor Hugo nous a données dans *Lucrèce Borgia*, malgré une forme presque impeccable, la maternité de son héroïne ne peut nous empoigner par la force de vérité de ses sentiments.

Elle n'a presque point connu son fils Gennaro, qu'elle retrouve alors qu'il est déjà un homme, un étranger, et que son héroïsme maternel devient un thème à beaux développements plutôt qu'un grand élan de dévouement vécu, par conséquent naturel.

Dumas dans *Antony* nous a donné une des raisons pour lesquelles les romantiques recouraient à l'histoire, exhumaient les hommes et les femmes d'autrefois. Ils leurs prêtaient leurs propre passions qu'ils augmentaient ou diminuaient selon les exigences de l'art dramatique. C'est ce point justement qui déformait totalement le caractère historique.

« Nous ne pouvions essayer, nous dit Dumas par la bouche du jeune poète romantique qu'il fait parler dans

Antony, de montrer à nu le cœur de l'homme au milieu de notre société moderne et sous notre frac écourté ; on ne le reconnaîtra pas, soit que la ressemblance entre le héros et le parterre soit trop grande, le spectateur qui suivra chez l'acteur le développement de la passion voudra l'arrêter là où elle serait arrêtée chez lui ; soit que la passion dépasse sa façon de sentir et d'exprimer à lui spectateur, alors il ne la comprendra pas et dira que c'est faux. »

L'observation de Dumas est juste et nous dépeint une fois de plus l'état de réceptivité dans lequel se trouvait le public des pièces romantiques.

Il nous est permis de croire que le drame historique est destiné à disparaître dans l'évolution des genres par le développement même qu'il comporte, par la diffusion de l'intérêt sur un grand nombre de personnages de premier et de deuxième plan, qui doivent figurer dans la reconstitution de ces fresques historiques.

L'esprit moderne éminemment critique demandera une vérité de plus en plus grande dans la psychologie des personnages historiques, dans la reconstitution de la vie d'une époque, vérité que peut seul atteindre l'érudit et bien difficilement l'auteur dramatique le plus consciencieux.

Il semble que le dramaturge, pour fixer de plus en plus près la vérité artistique et humaine, scrutera les âmes contemporaines et les idées pour aborder dans leur drame la psychologie sociale avec toute la complexité de ses problèmes.

Quitte Cour de [illegible]

une nuit [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] XX [illegible]

[illegible]

[illegible]

Après avoir réfléchi sur la destinée des femmes dans tous les temps et chez toutes les nations, j'ai fini par penser que tout homme devrait dire à chaque femme au lieu de « Bonjour, » « Pardon ! » car les plus forts ont fait la loi.

VIGNY.

Quitte pour la peur est un petit tableau de mœurs du temps de Louis XVI où l'on remarque la même touche délicate dans l'observation, la même finesse de ton dans la peinture des caractères, que dans la *Maréchale d'Ancre*. C'est dans un dialogue plein de vie, d'esprit et de mouvement que Vigny dégage la vérité et les nuances du caractère d'une jeune femme retirée du couvent pour être donnée en mariage à un jeune duc ; mariage considéré à cette époque comme une cérémonie de famille sans importance et sans suites.

Vigny nous a retracé tout un côté social de la famille au XVIIIe siècle dans cette esquisse d'un drame conjugal.

Selon son habitude il met en relief une vérité morale dans ce qui paraissait un jeu de passions superficiel et léger.

Une première scène nous introduit dans une chambre à coucher où s'achève la toilette de la duchesse ; celle-ci bavarde avec sa femme de chambre, elle lui dit les petits ennuis de sa vie, voletant d'une idée à une autre et se fait ainsi connaître comme une toute jeune femme à peine consciente, une enfant presque capricieuse et frivole.

Maîtresse et suivante ont au cours de leur bavardage des trouvailles de paroles vraies et senties.

« Explique-moi, dit la duchesse, ce que c'est qu'un maître inconnu qui me donne seulement son nom à porter de bien loin comme à une terre abandonnée (1). »

Elle saura maintenir les droits du sentiment contre la société et la religion qui la forcent à l'hypocrisie et au mensonge.

(1) *Quitte pour la peur*, scène I.

« A chaque confession je fais une promesse de rupture avec le chevalier et je ne la tiens pas. »

« Et pourquoi cette vie gênée et tourmentée, moi, je n'y comprends rien et tout ce que je sais faire, c'est d'aimer celui que j'aime (1). »

Elle confesse ainsi, cette jeune duchesse, son âme féminine, et par elle celle de la plus grande partie des femmes de son siècle, âme somnolente encore, confinée entre sa chaise longue et son miroir.

Elle a peur de penser, peur devant l'acte accompli, parce que le plus souvent inconscient. Incapable de réflexion suivie, la vérité sur elle-même, sur le monde, extérieur, lui sera arrachée, soit par son confesseur soit dans le cas le plus heureux par son médecin.

Une deuxième scène nous fait assister à l'entrevue de la duchesse et du docteur Tronchin ; celui-ci donne au dialogue le ton paternel; il cherche à faire avouer à la duchesse la cause de ses trop fréquentes indispositions ; elle ne sait que trembler, rougir comme une enfant. Les paroles du bon docteur portent et la font réfléchir.

« Madame, lui dira celui-ci, quand une jeune femme

(1) *Quitte pour la peur*, sc. I.

a une faiblesse publique, tout le monde a son pardon dans le cœur et sa condamnation sur les lèvres.

LA DUCHESSE. — Et les lèvres nous jugent.

TRONCHIN. — Ce n'est pas la faute qui est punie, c'est le bruit qu'elle fait (1). »

C'est donc le bruit qu'il faut éviter, qu'il faut détourner de cette « âme candide, franche, au milieu de la fausseté du monde, sensible dans une société froide et polie, passionnée dans un temps d'indifférence, pieuse dans un siècle d'indifférence.

« Elle souffrira sans doute ; mais dans le temps et le monde où nous sommes, la nature usée, faible, et fardée dès l'enfance, n'a pas plus d'énergie pour les transports du malheur que pour ceux de la félicité (2). »

C'est donc le docteur qui va lui porter secours après lui avoir écrit la vérité sur son état d'indispositions, d'inquiétudes et d'insomnies.

Il ira trouver son mari, ambassadeur de Louis XVI, trop occupé d'affaires de cour pour avoir le temps de s'occuper d'affaires de ménage autrement que pour tirer une vengeance de bonne compagnie.

Le grand seigneur, homme d'esprit, mis au courant

(1) *Quitte pour la peur*, sc. III.
(2) *Ibid.* sc. IV.

du fait par le docteur Tronchin, juge sa propre conduite avant de condamner sa femme.

« Savez-vous à quoi je pense, mon vieil ami ? C'est que l'honneur ne peut pas toujours être compris de la même façon.

« Dans la passion, le meurtre peut être sublime, mais dans l'indifférence, il serait ridicule ; dans un homme d'Etat ou un homme de cour, par ma foi il serait fou (1). »

Une affaire de boudoir après les graves préoccupations de l'homme d'Etat ; le duc la dédaigne, il lui accordera un sourire de pitié et sentira qu'étranger à sa femme, il n'avait même pas le droit de la colère.

Il ira simplement en carrosse à Paris, se faire annoncer à sa femme à onze heures du soir, après deux ans d'absence.

La duchesse croit sa dernière heure venue, son effarement grandit et s'exagère pendant le dialogue qui s'engage entre elle et son mari.

« Dites-moi, lui criera-t-elle, si notre vie a tort ou raison, si le mariage existe ou non ; si les remords sont sérieux, pourquoi ils ne le sont pas pour vous ; si vous avez et si j'ai moi-même le droit de jalousie ?

(1) *Quitte pour la peur,* sc. VIII.

« Qu'est-ce que le mariage du nom et de la fortune, d'où les personnes sont absentes, et pourquoi nos hommes d'affaires nous ont-ils fait paraître dans ce marché ? (1) »

Mais le duc ne lui fera pas l'histoire de l'hymen, moins encore la critique ou l'analyse.

« Dans une société qui se corrompt et se dissout chaque jour comme la nôtre, tout ce qui reste encore de possible, c'est le respect des convenances. Il y a des occasions où la dissimulation est presque sainte et peut même ne pas manquer de grandeur. Je vous ai dit que je tenais à notre nom... En voici la preuve, vos gens et les miens m'ont vu entrer, ils me verront partir et pour le monde, c'est tout ce qu'il faut.

« Adieu ! Je vous ai sauvée en sauvant les apparences. »

« Sauvée, répétera la duchesse, mais traitée en enfant (2). »

M. Anatole France donne une bien juste appréciation de ce proverbe qui fut joué en 1833 sur la scène de l'Opéra et composé à l'intention de la Dorval. Elle interpréta avec toute la grâce de son talent le rôle de la duchesse.

(1) *Quitte pour la peur*, sc. XII.
(2) *ibid.* sc. XIII.

« L'excellent petit acte de Vigny ne présente ni une action d'un caractère assez général, ni des développements assez complets pour qu'on y puisse voir en jeu le mariage et l'adultère.

« C'est un ouvrage d'une morale intelligente et haute, mais ce n'est pas une pièce sociale. Le charme de cette comédie est dans l'exquise discrétion des formes autour d'un sujet un peu brutal. Vigny, pour un grand écrivain, se montra fort adroit (1). »

Certes, on ne peut que regretter les développements trop incomplets de la petite comédie de Vigny, mais ce dont on doit lui savoir gré, c'est d'avoir manifestement pris le parti de cet être de faiblesse, de cette femme-enfant, sur la destinée de laquelle il s'est penché pour s'apitoyer et pour plaider l'égalité des droits du sentiment, chez la femme et chez le mari.

Il fut un novateur, car dans ce proverbe trop court se trouvent les premières indications de la véritable pièce sociale qu'il aurait pu mieux que tout autre nous donner.

Il savait juger avec impartialité ; et il fut compatissant, car il avait compris la contrainte sociale qui pesait sur la femme, l'empêchait de se développer.

(1) A. France, *Vigny*, Paris. 1868, p. 97.

Dans ce proverbe tout en dialogues d'un esprit fin et délicat, il a fait ressortir ces lueurs soudaines sur le malheur de leur condition qui traversent souvent l'intelligence de ces femmes-enfants, lueurs fugitives qui ne laissent aucune trace durable pour leur éducation morale.

Quitte pour la peur est la première en date de ces charmantes petites comédies où allait exceller le plus spirituel des romantiques, Musset.

La critique de l'époque se montra aussi injuste qu'inintelligente dans les appréciations qu'elle porta au lendemain de la représentation.

Le Courrier français. « Pour le sujet et pour le style, le proverbe est l'erreur d'un homme de talent ; pas de verve, pas de gaîté, pas de naturel, et toujours une affectation de finesse profonde.

La salle entière a manifesté son étonnement par son silence. »

Le Constitutionnel : « Un proverbe écrit avec esprit mais d'un intérêt trop faible et chargé de détails qu'on appréciera sans doute à la lecture. »

Les Débats : « Un homme d'un esprit aussi fin, satirique, élégant, observateur, est tombé dans cette manie

de nous représenter les modes et les ridicules du XVIIIe siècle. Ces modes et ces ridicules, choses si rapides et si fugitives qu'on saurait à peine les saisir quand elles passent devant nous. Le triste et froid accueil que le public a fait aux trois scènes sans action, sans gaîté, sans vraisemblance morale ou immorale de ce proverbe, si c'est même un proverbe, l'ont trop averti de son erreur pour la lui reprocher davantage. »

C'est justement parce que Vigny était un observateur fin et élégant qu'il a pu nous représenter un mode de sentir du XVIIIe siècle qui tenait à un ensemble social. Sa comédie est tirée de la vie même du XVIIIe siècle, où ces types de ménage étaient fréquents ; c'est l'his- de Mme Du Châtelet et de bien d'autres.

En 1867 Jules Janin écrivait dans *les Débats* :

« Savez-vous quel est le poète entre tous charmant qui le premier ait mis ces deux ouvrages à la mode (*le Bougeoir, la Ciguë, le cas de conscience*)? Il s'appelait tout simplement le Comte A. de Vigny. Un jour qu'il était en belle humeur, c'est-à-dire amoureux, il écrivit pour Dorval un acte en deux scènes : *Quitte pour la peur*.

« Imaginez-vous une profusion à l'infini de tout ce qui

brille et resplendit autour d'une tête intelligente, un style où tout pétille, une âme où tout aspire.

« Ah ! qu'il fut heureux ce jour-là ! Comme il s'enivrait de sa poésie et comme il écoutait, passionné de lui-même et d'elle-même, cette étonnante Dorval !

« Par quelle injustice, par quel inexplicable et misérable oubli des choses les mieux dites et les mieux faites, a-t-on vu disparaître ainsi, sans excuse et sans motif, cette délicate merveille si digne du Théâtre-Français ? Voilà l'énigme (1). »

Mais nous pouvons regretter que Vigny ait choisi un cadre aussi étroit pour traiter un sujet aussi complexe et aussi intéressant. Sa pensée philosophique a beau marquer certains traits d'un coup de crayon plus énergique, il ne pouvait réussir à briser le cadre, ce qui produit un effet inharmonieux et inesthétique à la lecture de *Quitte pour la peur*.

La cause de la femme a sans cesse préoccupé les romantiques, ils l'ont défendue avec cette supériorité morale et cette grandeur d'esprit qui demandent pour le bonheur de l'humanité un peu plus de justice.

Vigny, Hugo, Stendhal, pour ne parler que des

(1) Jules Janin. — *Les Débats*, 28 janvier 1867.

plus grands, ont trouvé dans l'expérience de leur cœur des paroles de vérité et d'amour pour plaider la cause de la femme.

Certaines pièces de Victor Hugo et des plus belles ne sont qu'un long plaidoyer.

« Je veux, nous dit-il dans sa préface d'*Angelo*, montrer la femme dans la société et hors la société — montrer ces deux femmes qui résument tout en elles, — généreuses souvent, malheureuses toujours.

« Je veux défendre l'une contre le despotisme, l'autre contre le mépris.

« Rendre la faute à qui est la faute, à l'homme qui est fort et au fait social qui est absurde. »

Hugo dans *Angelo*, comme Vigny dans *Quitte pour la peur*, ont âprement attaqué le mariage-marché d'où toute affection est bannie.

Ils ont tous deux réclamé contre les lois draconiennes dictées par le fort contre le faible.

Nous avons vu la duchesse, l'héroïne du proverbe de Vigny, questionner son mari sur le mariage-affaires d'où les personnes sont absentes, sur la valeur d'un serment auquel l'un des contractants pouvait impunément faillir et sur le droit à la jalousie.

Nous entendrons la femme d'Angelo poser les mêmes questions à son mari :

« Vous m'avez épousée pour mon argent parce que j'étais riche. Vous ne m'aimez pas et vous êtes jaloux cependant. Vous avez des maîtresses, cela vous est permis, tout est permis aux hommes. »

Et c'est tout le procès de sa vie qu'elle fait à Angelo, de sa vie d'opprimée :

« Toujours dur, toujours sombre avec moi, jamais une bonne parole. »

Et dans sa détresse enfin criée, elle lui avoue qu'elle a aimé avant de l'épouser un homme qu'elle aime encore.

« Vous me tuez pour cela ; si vous avez ce droit là, il faut convenir que c'est un horrible temps que le nôtre. »

Stendhal, dans un chapitre de son livre *De l'Amour*, intitulé *de l'Education des femmes*, a posé le problème en plein jour pour le résoudre.

Avant de s'arrêter à la critique du mariage, il a montré le côté détestable de l'éducation des femmes, « fruit du hasard et du plus sot orgueil ». « Si nous osions, dit-il, nous donnerions aux jeunes filles une éducation d'esclaves; la preuve en est qu'elles ne savent d'utile que ce que nous ne voulons pas leur apprendre, que ce qu'elles lisent dans

l'expérience de la vie. Et ce sont ces êtres ignorants ou qui accrochent une demi-éducation qui sont appelés à donner aux enfants mâles la première éducation, à prendre de l'influence sur leur mari ; car, dit Stendhal, le monde est plein de maris qui se laissent mener par faiblesse et non par sentiment de justice et d'égalité. »

Les jeunes filles se sentant esclaves ont de bonne heure les yeux ouverts ; elles voient, mais ignorantes, elles voient mal. Stendhal ne craint pas de réclamer pour elles la même éducation que pour les jeunes gens ; l'acquisition des idées produirait chez les femmes les mêmes heureux effets que chez l homme.

« Et non seulement, ajoute-t-il, pour répondre à une objection qu'on ne manque jamais de faire, elles ne deviendront pas les rivales de l'homme, mais la base sur laquelle s'établit la cristallisation de l'amour deviendra plus large — l'homme jouira mieux de toutes ses idées auprès de la femme qu'il aimera et qui saura enfin penser. »

Pour Stendhal le cerveau de la femme n'est pas frappé d'impuissance, il croit que c'est la fonction qui fait l'organe et que par conséquent il ne s'agit que de le faire travailler. Les fils d'une femme qui lit Gibbon et Schiller

auront plus de génie que les enfants d'une femme qui récite ses chapelets.

« Les despotes devraient bien se dire que je plaide pour eux, en demandant une éducation rationnelle pour la femme, car plus vous formerez son intelligence, ajoute si sensément Stendhal, moins elle se laissera guider par l'instinct, plus vous aurez multiplié les freins, plus elle se laissera guider par la raison, plus l'amour dans le mariage sera élevé et sûr. Il est absurde d'attendre des conseils raisonnables d'un esprit auquel on ne peut communiquer ses pensées qu'en petite monnaie. »

Etendez l'éducation et l'instruction, écrit Stendhal, car d'après le système actuel tous les génies qui naissent femmes sont perdus pour le bonheur de l'humanité.

La vraie morale pour Stendhal, c'est de voir que la justice est le seul chemin qui conduit au bonheur ; il réclame donc pour la « cristallisation de l'amour » : liberté plus grande dans l'éducation de la jeune fille, divorce pour la femme mariée.

Là donc où Vigny et Hugo ont hésité à nous donner la solution positive de la question de la femme qui préoccupait à ce moment fortement les esprits, Stendhal a courageusement parlé, je dis courageusement car qui ne sait que son livre *De l'Amour* paru en 1821 souleva

l'indignation et fut taxé d'immoralité. Il est bien plus facile de se scandaliser et de crier à l'immoralité chaque fois qu'une manifestation nouvelle d'art frappe notre vue, notre ouïe, notre entendement, que de faire un effort de compréhension, de sympathie. Effort qui nous obligerait à sortir de notre égoïsme étroit pour nous adapter un instant du moins à des « moi » qui pour être différenciés du nôtre existent néanmoins avec les mêmes droits de s'affirmer dans une façon de voir, d'ouïr, ou de sentir ; à nous donc de les comprendre, de les expliquer et de renoncer surtout à jongler avec ces grands mots de moralité et d'immoralité.

Après Stendhal ce furent les Saint-Simoniens et particulièrement Enfantin qui furent accusés d'immoralité pour avoir dit ce qu'ils croyaient la vérité en plaidant la cause de la femme. Ils constatent que la femme s'est enfin révoltée dans sa chair et dans son esprit contre un ordre social où elle était traitée en mineure.

« Pour s'affranchir, nous dit Enfantin, elle a employé les mêmes efforts, les mêmes instruments que l'industrie: l'or et la ruse. »

La femme et la chair se sont affranchies, mais elles ne se sont point associées ; la femme à l'homme, la chair à l'esprit.

Du temps, une éducation plus rationnelle, une nouvelle direction morale : voilà les principaux facteurs qui devront intervenir pour rendre cette association possible et transformer la femme-enfant que nous a maintes fois dépeinte Vigny. Il est tel chapitre de *Stello* intitulé: *Une femme est toujours une enfant ;* enfant délicieuse que l'imagination du poète a embellie pour la joie des yeux et du cœur du pauvre André Chénier emprisonné à Saint-Lazare. Quelques traits de pinceau suffisent à Vigny pour nous dépeindre cette femme-enfant : besoin de se confier, de raconter son cœur avec de petites réticences à celui qui saura la faire parler et lui prendre ses secrets bribe par bribe ; dupe d'elle-même et des autres, elle accepte sans contrôle, comme l'enfant, tout ce qu'on veut bien lui dire.

Mais si ces traits de caractère peuvent constituer autant de charmes pour l'enfance, ils doivent forcément disparaître avec la jeunesse, pour être remplacés par des qualités de réflexion et d'intelligence aussi nécessaires à la femme qu'à l'homme.

Ces qualités, Vigny semble les avoir déniées à la femme, être essentiellement de grâce et de faiblesse. Cette conception de la femme, il l'a exprimée non seulement dans le chapitre de *Stello* que nous venons de citer

mais aussi dans les beaux vers de la *Maison du Berger :*

Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles
Mais ne saurait marcher sans guide et sans appui.
Le sol meurtrit ses pieds, l'air fatigue ses ailes,
Ton œil se ferme au jour dès que le jour a lui ;
Parfois, sur les hauts lieux, d'un seul élan posée,
Troublée au bruit des vents, ta mobile pensée
Ne peut seule y veiller sans crainte et sans ennui.

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

VIGNY.

Chatterton est le triomphe de Vigny au théâtre.

C'est un drame symbolique qui procède de la même pensée que *Moïse* et que *Stello*. *Chatterton*, c'est Vigny enfin, dont l'âme s'extériorise. Ce caractère purement symbolique et philosophique de *Chatterton* se retrouve dans différents morceaux poétiques des *Destinées* de Vigny. La cause qu'il chantait et qu'il défendait depuis *Moïse*, c'est le martyre et l'immolation perpétuelle du poète, « de celui qui, né avec une âme de feu, avec une imagination ardente, suscite en lui des émotions vives, tour à tour tristes et gaies, connaît toutes les extases et toutes les rêveries.

« Il connaît également tous les dégoûts et tous les froissements qui lui viennent de toutes les résistances hu-

maines et sociales. Ses affections et ses tendresses sont pour lui source de désespoirs et de peines, ses sympathies trop vraies pour être appréciées. »

Voilà celui pour lequel Vigny demanda les larmes et la pitié du public, le soir de la première de *Chatterton.*

Chatterton (1) est le nom d'un poète anglais doué d'une imagination brillante et d'une profonde sensibilité, mais Vigny a écarté les faits exacts et historiques de sa vie, — sa création est moderne, sous un nom histo-

(1) Au sujet de *Chatterton*, J. Stuart Mill écrit les lignes suivantes, dans son article sur Vigny (*Westminster Review*, t. XXIX) « *Chatterton* reproduit le thème de *Stello* avec des caractères plus développés et des contours mieux remplis. Sans vouloir déprécier ses pièces, nous croyons que le genre narratif convient mieux au génie de Vigny que le genre dramatique. Si nous n'avions pas lu son théâtre, nous ne saurions pas combien ses autres œuvres doivent de leur originalité à la présence du poète en elles, animant et harmonisant le tableau en fondant avec les teintes naturelles des choses le coloris de son caractère et de ses propres sentiments. »

Stuart Mill a fait ressortir avec sa pénétration de pensée toute la beauté de ce caractère original, franc, irréprochable, qui a fait de la poésie, de la politique et de la philosophie avec toute son âme, qui a regardé la vie en face, fixement, s'appliquant à comprendre le mal et à lutter héroïquement contre le mal. On ne retrouve pas, nous dit Stuart Mill, chez l'écrivain français, l'ataraxie olympienne d'un Gœthe, c'est un militant qui prend la vie à cœur, qui poursuit un but social.

rique. *Moïse* avait été une étude d'âme et non une page vraie de la figure légendaire de Moïse ; Chatterton est un symbole que Vigny a matérialisé dans un drame.

L'analyse du symbole nous montre la lutte entre les Rêves de l'esprit et le Réel ; la lutte entre l'Esprit supérieur et la Tyrannie sociale. « Sois un autre homme », lui crie le monde.

Mais c'est aussi le poème de cette longue série de douleurs et de larmes des génies humains depuis Homère jusqu'à Jean-Jacques Rousseau.

Vigny a choisi pour cet examen d'une âme blessée la forme la plus simple et l'intrigue la moins compliquée.

Presque pas d'action extérieure, car la véritable action est engagée dans l'âme des principaux personnages.

C'est l'âme fière et troublée de Chatterton en proie au mal de vivre, avant presque d'avoir vécu — de celui qui ne peut vaincre le frisson de dégoût que lui cause le contact de l'homme à l'esprit grossier et matériel.

Il porte ses pas errants de solitaire qui cherche avant tout l'oubli des hommes dans une auberge de maigre apparence.

Il y trouvera trois choses qui adouciront sa tristesse : un vieux quaker qui sera le médecin de son esprit avec sa philosophie calme et sereine et sa bonté paternelle.

La douce Kitty Bell, femme du maître de l'auberge John Bell, suave et angélique apparition dans l'existence désolée de Chatterton.

Elle l'illumine d'un sourire de tendre pitié en attendant qu'elle lui livre son cœur dans un sourire d'amour.

Enfin ce sont les deux enfants de Kitty dont les yeux bleus et les boucles blondes rafraîchissent le regard enfiévré de Chatterton.

Mais une voix rude et sans pitié viendra troubler le rêve contemplatif auquel s'abandonnait déjà le timide jeune homme, c'est celle de John Bell. Il querelle sans cesse sa femme qu'il traite en esclave. Avare et jaloux il a, avec l'aplomb que donne la richesse, l'égoïsme lourd et épais.

JOHN BELL.— Les comptes de la journée d'hier, s'il vous plait ? Ce jeune homme qui loge là-haut n'a-t-il pas d'autre nom que Tom ? ou Thomas ?... J'espère qu'il en sortira bientôt.

KITTY BELL (*Elle va prendre un registre sur une table et le lui apporte*). — Il n'a écrit que ce nom-là sur nos registres en louant cette petite chambre. Voici mes comptes du jour avec ceux des derniers mois.

J. BELL (*Il les compte sur le registre.*) — Catherine ! vous n'êtes plus aussi exacte.

(*Il s'interrompt et la regarde en face avec un air de défiance.*) Il veille toute la nuit ce Tom ? — C'est bien étrange. — Il a l'air fort misérable. (*Revenant au registre qu'il parcourt des yeux.*) Vous n'êtes plus aussi exacte.

K. BELL. — Mon Dieu ! pour quelle raison me dire cela ?

J. BELL. — Ne le soupçonnez-vous pas, mistress Bell ?

K. BELL. — Serait-ce parce que les chiffres sont mal disposés ?

J. BELL. — La plus sincère met de la finesse partout... Ne pouvez-vous répondre droit et regarder en face ?

K. BELL. — Mais enfin, que trouvez-vous là qui vous fâche ?

J. BELL. — C'est ce que je ne trouve pas qui me fâche et dont l'absence m'étonne...

K. Bell, *avec embarras.* — Mais il n'y a qu'à voir, je ne sais pas bien.

J. Bell. — Il manque là cinq ou six guinées; à la première vue, j'en suis sûr.

K. Bell. — Voulez-vous m'expliquer comment?...

J. Bell. — Passez dans votre chambre, s'il vous plaît, vous serez moins distraite. Les enfants sont désœuvrés, je n'aime pas cela. Ma maison n'est plus si bien tenue. Rachel est trop décolletée : je n'aime pas cela... » (1).

John Bell est le contraste absolu de l'humanité du quaker et de la douceur de Kitty.

Ces âmes si différentes se cherchent, les unes pour se mieux pénétrer, les autres pour s'observer avec défiance.

Le quaker porte son expérience de l'un à l'autre, ausculte les cœurs malades, écoute leurs battements, les interroge pour pouvoir soigner leur mal.

Et toujours il fait entendre à chacun une parole de sagesse, de bonté encourageante.

Il surveille le poète et ses trop fréquentes crises de découragement; il surveille Kitty, car il a lu son secret,

(1) *Chatterton,* acte I, sc. III.

le délicat penchant qui l'attirait, malgré ses luttes intimes et de plus en plus, vers le malheureux Chatterton.

LE QUAKER. — Ton âme te ronge le corps. Tes mains sont brûlantes et ton visage est pâle. — Combien de temps espères-tu vivre ainsi ?

CHATTERTON. — Le moins possible. — Mistress Bell n'est-elle pas ici ?

LE QUAKER. — Ta vie n'est-elle donc utile à personne ?

CHATTERTON. — Au contraire ma vie est de trop à tout le monde.

LE QUAKER — Crois-tu fermement à ce que tu dis ?

CHATTERTON. — Aussi fermement que vous croyez à la charité chrétienne.

LE QUAKER (*Il sourit avec amertume*). — Quel âge as-tu donc ? Ton cœur est jeune et pur comme celui de Rachel, et ton esprit expérimenté est vieux comme le mien.

CHATTERTON. — J'aurai demain dix-huit ans.

LE QUAKER. — Pauvre enfant !

. . . . . .

CHATTERTON. — Bon quaker, dans votre société spiritualiste a-t-on pitié de ceux que tourmente la passion de la pensée ? je le crois, je vous vois si indulgent pour

moi, sévère pour tout le monde ; cela me calme un peu. (*Rachel s'assoit sur les genoux de Chatterton*). En vérité, depuis trois mois, je suis presque heureux ici ; on n'y sait pas mon nom, on ne m'y parle pas de moi et je vois de beaux enfants sur mes genoux (1). »

Mais cette trêve dans la vie de Chatterton est de courte durée ; déjà sa retraite est découverte par quelques jeunes lords de ses amis.

Ce sont des heureux qui s'imaginent que tous sont comme eux, gorgés et vicieux, ils effarouchent et blessent ce malheureux Chatterton ; ils ternissent par des impertinences railleuses et grossières la chaste vertu de Kitty.

LORD TALBOT, *un peu ivre*. — Où est-il ? où est-il ? Le voilà, mon camarade ! mon ami ! Tu nous as quittés ! Tu ne veux plus de nous ? C'est donc fini ? Parce que tu es illustre à présent, tu nous dédaignes. Moi je n'ai rien appris de bon à Oxford, si ce n'est à boxer, j'en conviens, mais cela ne m'empêche pas d'être ton ami. Messieurs, voilà mon bon ami...

CHATTERTON *voulant l'interrompre*. — Milord...

LORD TALBOT. — Mon ami Chatterton.

(1) *Chatterton*, acte I, sc. V.

CHATTERTON. — George, George, toujours indiscret (1).

. . . . . .

LORD TALBOT. — Ah ! mistress Bell, vous êtes une puritaine. Touchez là, vous ne m'avez pas donné la main aujourd'hui. Je dis que vous êtes une puritaine, sans cela je vous aurais recommandé mon ami.

J. BELL. — Répondez donc à milord, Kitty ! Milord, Votre Seigneurie sait comme elle est timide ! (*à Kitty.*) Montrez de bonnes dispositions pour son ami...

. . . . . .

LORD TALBOT. — Ma foi, nous avons bu sec ce matin. Qu'est-ce que j'ai donc dit, moi ! J'ai voulu te mettre bien avec eux tous. Tu viens ici pour la petite femme, hein ? J'ai vu ça, moi (1).

Nouvelle crise de dégoût des hommes chez Chatterton. Hanté par l'idée du suicide, il est prêt à prendre de l'opium lorsque survient le Quaker qui pour le sauver lui apprend qu'il est aimé de Kitty.

LE QUAKER. — Chatterton ! Chatterton ! Tu veux perdre ton âme, mais tu n'as pas le droit d'en perdre

(1) *Chatterton*, acte II, scène III.
(1) *Ibid.*, acte II, scène III.

deux. Or, il y en a une qui s'est attachée à la tienne comme les Ecossais disent que la paille attire le diamant radieux. Si tu t'en vas, elle s'en ira ; et cela, comme toi, sans être en état de grâce et indigne pour l'éternité de paraître devant Dieu.

. . . . . .

CHATTERTON. — Kitty Bell !

LE QUAKER. — Elle t'aime, jeune homme !... Veux-tu te tuer encore ?

CHATTERTON *tombant dans les bras du Quaker.* — Hélas ! je ne puis donc plus vivre ni mourir ?

LE QUAKER *fortement.* — Il faut vivre, te taire et prier Dieu (1) ! »

A cette seconde de bonheur et de joie, Chatterton voudrait trouver la force d'agir, de vivre, il tente une dernière démarche, il écrit au *lord-maire* pour obtenir quelque appui.

Lord Beckford se transporte à l'auberge.

KITTY BELL. — Il vient lui-même, le lord-maire, pour M. Chatterton ! Rachel ! mes enfants ! quel bonheur ! embrassez-moi.

(1) *Chatterton*, acte III, scène II.

J. Bell. — Les femmes ont des accès de folie inexplicables !

. . . . . .

Lord Beckford. — John Bell, n'avez-vous pas chez vous un jeune homme nommé Chatterton pour qui j'ai voulu venir moi-même ?

Chatterton. — C'est moi, milord, qui vous ai écrit.

. . . . . .

Lord Beckford. — Votre histoire est celle de mille jeunes gens ; vous n'avez rien pu faire que vos maudits vers, et à quoi sont-ils bons, je vous prie ? Je vous parle en père, moi, à quoi sont-ils bons ? Un bon Anglais doit être utile au pays.

. . . . . .

Chatterton. — Pour elle ! je boirai le calice jusqu'à la lie (1).

. . . . . .

Mais les idées noires tourbillonnent autour de la pensée de Chatterton, il ne peut surmonter un dernier dégoût ; il est accusé de n'être pas l'auteur de ses œuvres et la place que lui offrait son bienfaiteur Beck ford n'est qu'une place de valet de chambre.

(1) *Chatterton*, acte III, scène VI.

CHATTERTON. — O mon âme, je t'avais vendue, je te rachète avec ceci !

Et il boit l'opium.

Le drame a ainsi déroulé une trame de sentiments chastes, mystérieux, douloureux, pris dans les profondeurs du cœur humain jusqu'à cette seconde tragique où Chatterton quitte la vie, dans un dernier adieu à l'aimée, qui n'a rien pu pour le sauver.

Kitty Bell terrifiée d'angoisses et de douleurs meurt dans les bras du Quaker. Chatterton, en effleurant son front d'un baiser, l'avait enveloppée d'un souffle de mort.

LE QUAKER. — Dans ton sein, seigneur, reçois ces deux martyrs (1) !

Si dans le drame il est des scènes de fine et délicate psychologie, il en est d'autres où la haute pensée philosophique de Vigny aborde avec franchise et hardiesse les problèmes sociaux. Le dialogue entre le Quaker et John Bell (acte I, scène II) nous esquisse le conflit des deux forces en présence : le capital et le travail. Le haut esprit de justice de Vigny s'est élevé contre le « juste selon la loi », pour le flétrir dans son privilège. Il a fait de John Bell, le baron absolu de sa fabrique féodale, le spéculateur heureux, l'usurier qui tire profit

(1) *Chatterton,* acte III scène IX.

du faible, s'appelât-il femme ou ouvrier, le calculateur auquel tout doit rapporter, « choses animées et inanimées. »

JOHN BELL. — Ne fais-je pas travailler ma femme, moi ? La terre est féconde et l'argent est aussi fertile, et le temps rapporte l'argent. Or, les femmes ont des années comme nous ; donc, c'est perdre un bon revenu que de laisser passer le temps sans emploi.

« Va, lui répondra le Quaker, ton cœur est d'acier comme tes mécaniques. La société deviendra comme ton cœur, elle aura pour dieu un lingot d'or et pour souverain pontife, un usurier juif. »

Vigny fait intervenir l'ouvrier sur la scène. Une délégation est envoyée à John Bell pour demander la grâce d'un de leurs compagnons.

JOHN BELL. — Non, non, non, non ! Vous travaillerez davantage, voilà tout.

UN OUVRIER. — Et vous gagnerez moins, voilà tout.

JOHN BELL. — Si je savais qui a répondu cela, je le chasserais sur le champ comme l'autre.

Nous avons vu de nos jours le même conflit mis au théâtre, non plus dans une scène intercalée, comme dans le drame de Vigny, scène si suggestive, si forte

dans son cadre un peu étroit mais où pourtant le caractère de l'industriel que Vigny tenait à mettre en relief, est dessiné dans toute sa franche brutalité.

Dans le *Repas du Lion* de M. de Curel (1), le conflit est le fond même du drame ; il nous donnera aussi une psychologie de l'industriel, mais modifiée par tout ce que la différence des temps a mis de changements moraux en lui.

Il admettra que l'ouvrier s'insurge :

« Peut-être que je céderai et tant mieux pour les révoltés ! »

« Mais si je les repousse, ils n'en restent pas moins mes obligés. »

Les ouvriers sont, dans la pièce de M. de Curel, un

(1) François de Curel et Vigny sont de la même famille intellectuelle. Ce sont deux puissantes individualités d'artistes qui, avec une pénétration toute philosophique, sondent et analysent le mal moral et le mal social. L'un et l'autre mettent un noble orgueil à s'inscrire

Non sur l'obscur amas des vieux noms inutiles
Des orgueilleux méchants et des riches futiles
Mais sur le grand tableau des livres de l'Esprit.

Il faut, nous dit, après Vigny, Fr. de Curel, dans les *Fossiles*, que le duc de Chantemelle soit élevé dans la conviction que son rang ne le dispense pas d'avoir une valeur personnelle, qu'on ne néglige rien pour en faire un homme moderne au sens profond du mot, qu'il aime son temps et qu'il en comprenne la grandeur.

élément actif; ils défendent ouvertement leurs intérêts; ils ont pris conscience de leur valeur sociale.

Par la simplicité des moyens scéniques, par la simplicité du style, par sa finesse d'observation, Vigny a obtenu des effets dramatiques puissants et une peinture des passions qui porte à son plus haut degré la vérité d'émotion.

Le dialogue est toujours naturel, il se plie aux mouvements qui entraînent les âmes des personnages; c'est le charme doux et mélancolique de Kitty Bell qui monte doucement de son âme à ses lèvres, c'est l'indulgence affectueuse et sereine du quaker.

Le Quaker. — Ma fille, si ta conscience et la contemplation ne te soutiennent pas assez, que ne viens-tu donc à moi?

Kitty Bell. — Eh bien, expliquez-moi le trouble où me jette ce jeune homme, les pleurs que m'arrache malgré moi sa vue, oui, sa seule vue!

Et lorsqu'elle apprend que Chatterton veut mourir, que le quaker lui décrit sa maladie toute morale, « maladie terrible qui se saisit surtout des âmes jeunes, ardentes et toutes neuves à la vie, éprises de l'amour du juste et du beau et vivant dans le monde pour y ren-

contrer à chaque pas toutes les iniquités et toutes les laideurs d'une société mal construite, ce mal : c'est l'obstiné suicide. »

KITTY BELL *cache sa tête pour pleurer et chercher avec son âme candide le salut de son ami.* — En est-il là ? Dites-vous vrai ? Dites-moi tout. Je ne veux pas qu'il meure ! Que lui faut-il ? Est-ce de l'argent ? Eh bien ! j'en aurai. Tenez, tenez, voilà des bijoux que jamais je n'ai daigné porter, prenez-les, vendez tout Vendez, vendez, je dirai ce que je pourrai. Je recommencerai à me cacher, enfin je ferai mon crime aussi, moi, je mentirai : voilà tout.

LE QUAKER. — Tes mains ! tes mains ! ma fille, que je les adore ! (1)

La sombre maladie de Chatterton trouve son écho dans une langue tour à tour éloquente et subtile, souvent trop éloquente.

CHATTERTON. — Pourquoi ne se laisserait-on pas aller à la pente de son caractère, dès qu'on est sûr de quitter la partie, quand la lassitude viendra ? Pour moi j'ai résolu de ne me point masquer et d'être moi-même jusqu'à la fin, d'écouter en tout mon cœur dans ses épan-

(1) *Chatterton*, acte II, sc. V.

chements comme dans ses indignations et de me résigner à bien accomplir ma loi (1).

Une fée malfaisante s'est trouvée dans son berceau: « la Distraction, la Poésie ! Elle se met partout, elle me donne tout et m'ôte tout, elle charme et détruit toute chose pour moi ; elle m'a sauvé... elle m'a perdu (2) ! »

« J'écris. — Pourquoi ? Je n'en sais rien... Parce qu'il le faut. »

Mais la pensée n'a pas cours sur la place et la volonté de Chatterton est impuissante à saisir son âme, à la galvaniser afin de la guérir du mal qui la guette.

CHATTERTON. — J'avais tant à dire sur ce que je vois! Réveiller de froides cendres quand tout frémit et souffre autour de moi ; quand la vertu appelle à son secours et se meurt à force de pleurer; quand le pâle travail est dédaigné, quand l'espérance a perdu son ancre ; la charité ses pauvres enfants ; quand la Loi est athée et corrompue comme une courtisane ; lorsque la terre crie et demande justice au Poète de ceux qui la fouillent sans cesse pour avoir son or et lui disent qu'elle peut se passer du Ciel (3).

(1) *Chatterton*, acte I, sc. V.
(2) *Id.*
(3) *Id.* acte III, sc. I.

Vigny dans le développement du caractère de Chatterton a fait peser sur lui cette fatalité inexorable à laquelle nous sommes soumis en tant qu'elle est physiologique et psychologique.

De toutes les forces qui ont agi sur l'esprit et le cœur de Chatterton pour le garder à la vie : désir de gloire, espoir du bonheur, amour d'une enfant, rien n'a pu prévaloir contre l'idée force — l'idée fixe du suicide.

CHATTERTON. — J'en ai le droit, de mourir. Je le jure devant tous et je le soutiendrai devant Dieu !

KITTY BELL. — Et moi, je vous jure que c'est un crime, ne le commettez pas.

CHATTERTON. — Il le faut, Kitty, je suis condamné(2).

On chercherait vainement dans *Chatterton* le mouvement un peu brutal du drame romantique ; ce qui en fait le charme poétique ce sont les petits détails de la vie vraie à côté de cette forte analyse des sentiments et des passions. Les deux enfants de Kitty Bell la parent d'une maternité faite de grâce et de profonde tendresse, ils deviennent les messagers inconscients de son amour pour Chatterton.

KITTY BELL. — Venez, mes enfants ! Allez vite chez

(2) *Chatterton*, sc. VIII.

lui ! portez-lui tous vos fruits. — Ne dites pas que je vous envoie, et montez sans faire du bruit.

LES ENFANTS. — Bien ! bien !

KITTY BELL. — Il vient lui-même, le lord-maire, pour Monsieur Chatterton !... Rachel ! mes enfants ! quel bonheur ! Embrassez-moi.

LE QUAKER, *à part.* — La mère donne à ses enfants un baiser d'amante sans le savoir (1).

Quand le père John Bell, que le Quaker appelle le Vautour, fond sur sa couvée, la petite Rachel avec des peurs d'oiseau effarouché cherche un refuge près du bon Quaker.

RACHEL. — J'ai peur !

LE QUAKER. — De frayeur en frayeur tu passeras ta vie d'esclave. Peur de ton père, peur de ton mari un jour, jusqu'à la délivrance (2).

La scène finale est d'un pathétique aussi puissant que simple dans son expression. Kitty supplie Chatterton de différer sa mort.

KITTY BELL. — Une heure seulement pour prier.

CHATTERTON. — Je ne peux plus prier.

(1) *Chatterton*, acte III, scène VI.
(2) *Id.*, acte I, scène IV.

KITTY BELL. — Et moi ! je vous prie pour moi-même. Cela me tuera (1).

M. Anatole France écrira au sujet de *Chatterton* : « C'est un drame intime fort bien fait et écrit dans la plus belle prose que nous ayons jamais entendue sur notre théâtre contemporain.

Ce drame contient un des plus merveilleux types de femme qui aient été créés depuis Racine. Kitty Bell peut être comparée à Monime : je ne sais laquelle des deux est d'une pureté plus exquise et d'une plus délicieuse pudeur (2). »

Kitty Bell peut être comparée à Monime : entre les deux femmes plus d'un trait commun et comme pour mieux indiquer l'analogie, plus d'un trait qui les distingue. Mais entre Vigny et Racine n'existe-t-il pas aussi quelque ressemblance ?

Tous deux ont été de grands peintres du cœur féminin parce qu'ils l'ont observé avec amour et intérêt. Ils ont sans doute aimé la femme un peu pour elle, et un peu moins pour eux, pour leur égoïsme ; ils l'ont enfin d'autant mieux comprise qu'ils avaient une organisation plus fine, plus sensible, plus semblable à la sienne. Ils ont

(1) *Chatterton*, acte III. scène VIII.
(2) A. FRANCE, *Vigny*, (Paris, 1868).

tous deux rencontré une femme, une actrice qui vivifia leur génie et les incita à créer des chefs-d'œuvre. C'est la Champmeslé qui interpréta le rôle de Monime et c'est la Dorval qui joua celui de Kitty Bell. Nous savons que les deux poètes leur donnaient les leçons les plus détaillées sur la manière dont elles devaient s'inspirer de leur rôle. C'est ensuite avec un amour plein d'admiration pour elles et pour eux-mêmes qu'ils devaient les voir prêter vie à leurs créations, vie de passion et de tendresse idéale.

Par quoi se ressemblent-elles, Monime et Kitty Bell? Par quoi se distinguent-elles ?

Même soumission de serve aux maîtres qu'on leur a donnés.

Ainsi, Monime, s'adressant à Mithridate:

Seigneur, vous pouvez tout. Ceux par qui je respire
Vous ont cédé sur moi leur souverain empire
Et quand vous userez de ce droit tout-puissant,
Je ne vous répondrai qu'en vous obéissant.

Même langage de Kitty Bell à son mari :

Kitty Bell. — Je ne suis qu'une femme simple et faible, je ne sais que mes devoirs de chrétienne.

Même amour fait de pitié exquise et de dévouement pour l'aimé malheureux.

MONIME :

Je verrai ses douleurs, je ne pourrai me taire,
Il viendra malgré moi m'arracher cet aveu.

KITTY BELL. — Hélas, Chatterton n'est donc plus malheureux ? J'en suis bien aise. Mais je ne lui parlerai plus. Je m'en vais.

Il n'a donc plus besoin de mon amour, semble dire avec regret la douce Kitty.

Même défiance d'elles-mêmes, de leur vertu, de leur faiblesse, devant l'amour qui les possède déjà tout entières. C'est ainsi que Monime dit à Xipharès :

De mes faibles efforts, ma vertu se défie.

KITTY BELL. — O mon ami ! obtenez qu'ils ne reviennent jamais dans ma maison. Eux tous. Et lui aussi... oui, lui !

Enfin, dernier trait commun entre ces deux exquises figures de femmes qui n'ont contenu tous les élans de leur cœur endolori par la passion, que pour nous mieux surprendre par une explosion subite d'énergie.

Toutes deux vont à la mort avec une tragique grandeur, quand l'effroi et la douleur mettent à nu leur

cœur d'amantes trop longtemps soumises au devoir. Rien ne doit plus les empêcher d'être à celui qu'elles ont aimé.

MONIME :

Maîtresse de moi-même, il veut bien qu'une fois
Je puisse de mon sort disposer à mon choix,
Et toi qui, de ce cœur dont tu fus adoré
Par un destin jaloux fus toujours séparé,
Héros, avec qui même, en terminant ma vie,
Je n'ose qu'au tombeau demander d'être unie,
Reçois ce sacrifice, et puisse en ce moment
Ce poison expier le sang de mon amant.

Et Kitty Bell est admirable dans sa mort. C'est en vain qu'elle a lutté contre la fatale décision de Chatterton, qu'elle a invoqué l'ultime argument : « Je vous prie pour moi-même, car je vous aime, moi ! »

Devant l'irréparable, elle n'a plus qu'à partir avec lui.

Les différences sont bien subtiles, elles sont dans des nuances de détails qui constituent des nuances de sentiments, ces nuances dans l'expression de leur amour qui donne l'avantage à Kitty Bell ; Vigny lui a de plus donné cette grâce de la maternité qui la rend plus attrayante.

Monime et Kitty Bell sont deux créations féminines sorties vivantes du cœur de deux poètes exquis. Monime est aussi différente, et bien plus même, de la femme orientale que l'est la Kitty Bell du drame de la figure d'Anglaise que Vigny esquissa une première fois dans *Stello*.

Les deux créateurs ont prêté à leurs deux héroïnes beaucoup de la femme qu'ils ont connue et aimée, beaucoup aussi de la femme qu'ils conçurent dans leur rêve.

> Il y a mille manières d'examiner une œuvre d'art, chacun a la sienne, toutes sont bonnes quand elles rendent une impression, toutes sont curieuses et profitables pour les auteurs quand elles sont de bonne foi.
>
> VIGNY.

Chatterton fut joué pour la première fois à la Comédie-Française le 12 février 1835.

Quelques jours après la première représentation, Vigny écrivait à son ami le poète Brizeux qui voyageait alors en Italie :

« Où étiez-vous, mon ami, où étiez-vous ? Quand Auguste Barbier, Berlioz, Antony et tous mes bons amis me serraient sur leur poitrine en pleurant, où étiez-vous ? Mon premier mot à Barbier a été : Si Brizeux était ici ? Je leur avais fait la surprise de ce drame, personne n'en avait rien entendu. La Comédie-Fran-

çaise répandait partout le bruit que cette pièce tomberait. Il m'a fallu beaucoup de force pour former et encourager les acteurs. J'avais contre moi le théâtre et le public prévenu par des ennemis implacables. Quelques anciens amis en furent si effrayés qu'ils n'osèrent pas assister à une bataille qu'ils croyaient perdue d'avance. Ils sont revenus le lendemain de la victoire, mais cela m'a fait de la peine. »

Vigny a non seulement introduit une poétique nouvelle au théâtre, mais nous pouvons constater d'après cette lettre qu'il a fait œuvre d'éducateur auprès de l'acteur.

Il devait chercher avant tout à lui faire pénétrer la pensée intime du drame, à donner à l'acteur la nuance de la vraie couleur de l'œuvre pour que l'interprétation en fût plus exacte et plus vivante.

Il voulait arriver à un maximum de vérité, fixant les moindres détails de décor et de costume.

Chatterton doit être vêtu de noir avec des pantalons gris, bottes molles ; l'air à la fois militaire et ecclésiastique.

Kitty Bell doit porter une robe de soie grise, rubans unis, longs cheveux bouclés dont les repentirs flottent sur le sein ; tout doit indiquer, dès qu'on la voit, qu'une

douleur imprévue et une subite terreur peuvent la faire mourir tout à coup.

Le succès de *Chatterton* fut très grand, toute la critique du temps l'atteste, la presse lui est presque à l'unanimité favorable, cette presse même qui attaquait le plus vivement Hugo et Dumas.

Nous extrayons du *National* :

« M. de Vigny porte le vêtement du jour, il a naturellement subi ses modifications, toutes ses qualités et quelques-uns de ses défauts. Mais par la conscience de ses veilles, par l'élévation des sentiments, par le respect du sens philosophique et moral, il se trouve lié à cette longue chaîne d'écrivains, de poètes, qui depuis des siècles honorent l'art et embellissent l'humanité. Sous ce rapport M. de Vigny s'est mis tout à fait hors du camp où l'on s'est plu à l'enrégimenter.

. . . . . .

« Ce qu'il y a aussi de curieux dans l'ouvrage de M. de Vigny, c'est qu'il est à la fois simple et orné, qu'il touche par la vérité des émotions, en même temps qu'il occupe et éblouit par la recherche et l'éclat de la forme. »

Le Constitutionnel critique l'œuvre au point de vue de la conception qu'il trouve faible.

« Le style est la partie remarquable de *Chatterton*,

non pas qu'il soit toujours approprié à la scène, ni toujours exempt d'une certaine prétention... L'auteur s'est complu dans l'expression de certains sentiments qu'il prête à Chatterton, il a formulé éloquemment ses reproches contre l'égoïsme de la société. Chatterton a du reste complètement réussi. »

Les Débats constatent également l'immense succès de *Chatterton*.

« Comme ce drame remue beaucoup de passions, beaucoup d'intérêts actuels, comme le dénouement est pathétique, le style sinon excellent pour le théâtre, toujours d'une certaine littérature, je crois que le public viendra voir ce conte de mauvaise philosophie, mais qui, à tout le monde, j'en suis certain, paraîtra l'œuvre d'un homme qui peut honorer notre théâtre ainsi qu'il fait honneur à notre poésie et à notre roman historique. »

Tous ces journaux sont unanimes à reconnaître la maîtrise avec laquelle la Dorval interprète le rôle de Kitty Bell.

Jules Janin écrivait à ce propos dans *les Débats* du 28 mai 1849 :

« Ce qu'elle a fait d'un drame de Vigny, de *Chatterton*, suffirait à placer Mme Dorval au premier rang des créatures heureuses qui ont créé quelque chose,

par un de ces privilèges que donne parfois le bon Dieu aux créatures d'élite... Elle a poussé ce poète qui ne savait pas aller si loin dans un drame d'analyse, elle a jeté sur cette parole académique le phosphore de sa propre parole. Elle a voulu prier, pleurer, mourir, on a prié, pleuré avec elle, on a porté le deuil de ses larmes. »

Mais le plus bel hommage lui vint du poète lui-même.

« On savait quelle tragédienne on allait revoir dans Mme Dorval, mais avait-on prévu cette grâce poétique avec laquelle elle a dessiné la femme nouvelle qu'elle a voulu devenir ? Je ne le crois pas.

« Sans cesse elle fait naître le souvenir des vierges maternelles de Raphaël et des plus beaux tableaux de la Charité.

« Sans effort elle est posée comme elles, comme elles aussi elle porte, elle emmène, elle assied ses enfants, qui ne semblent jamais pouvoir être séparés de leur gracieuse mère.

. . . . . .

« Elle est poétique dans tous les détails de ce rôle qu'elle caresse avec amour, et dans son ensemble qu'elle paraît avoir composé avec prédilection, montrant enfin

sur la scène française le talent le plus accompli dont le théâtre se puisse enorgueillir. » (1)

Quelque document historique que nous ayons consulté, toujours et partout le succès de *Chatterton* est affirmé. *Chatterton*, écrira M. Paul Foucher, a été au théâtre le plus éclatant succès de Vigny ou pour mieux dire son seul succès retentissant et relativement profitable.

En 1837 la Dorval partit en tournée et le succès qu'obtint *Chatterton* en province ne fut pas moins brillant. Se trouvant à Toulouse, elle joue pour ses adieux *Chatterton* et un critique local écrit :

« Nous tenons surtout à ce rôle de Kitty Bell parce que nul autre ne peut mieux convenir à l'âme exquise et profonde de Mme Dorval. Elle est l'expression divinisée de la nature passionnée de la femme. »

Pour bien se rendre compte du succès qu'a eu *Chatterton* il faut se rappeler ce qu'écrivait T. Gautier du public qui, malgré les prévisions des habiles, accueillit avec enthousiasme ce drame pourtant si nouveau par le fond et par la forme :

« La jeunesse de ce temps était ivre d'art, de passions

(1) Voir à l'appendice le sonnet de Péhant adressé à la Dorval et la critique d'Edouard Thierry dans la *Revue du Théâtre*. Note 2.

et de poésies, tous les cerveaux *bouillaient*, tous les cœurs palpitaient d'ambitions démesurées.

« Le parterre devant lequel déclamait Chatterton était plein de pâles adolescents aux longs cheveux, croyant fermement qu'il n'y avait d'autre occupation acceptable sur le globe que de faire des vers ou de la peinture, de l'art comme on disait, et regardant les bourgeois avec un mépris dont celui des regards des renards d'Heidelberg ou d'Iéna pour les philistins approche à peine.

« Lorsqu'on n'a pas traversé cette époque folle, ardente, surexcitée, mais généreuse, on ne peut se figurer à quel oubli de l'existence matérielle, l'enivrement ou si l'on veut l'infatuation de l'art poussa d'obscurs et frêles victimes qui aimèrent mieux mourir que de renoncer à leur rêve.

« Pour juger de l'effet produit par *Chatterton*, il est donc absolument nécessaire de reconstituer cette atmosphère contemporaine (1).»

Chatterton fut repris en décembre 1857 ; le ton de la critique a changé.

« Ce sont les souvenirs de *Chatterton* plus encore que le style et la forme de l'œuvre qui l'ont fait accueillir

(1) T. Gautier *Histoire du Romantisme*, Paris, 1874, p. 153.

avec respect. C'est tout ce qu'on pouvait accorder à ce drame philosophique. » (*Le Globe*, 27 décembre.)

Cette reprise de *Chatterton* en 1857 donna lieu à une appréciation juste de Gautier, qui nous a si bien reconstitué l'atmosphère de la première représentation.

Il écrit dans le *Moniteur :*

« Le commencement de la pièce a paru un peu froid, surtout aux spectateurs de la génération actuelle, dont les préoccupations sont si différentes de celles qui nous agitaient alors. John Bell, l'exact, le positif, « le juste selon la loi », avec ses raisonnements pratiques et à peu près irréfutables excitait autrefois une répulsion violente. Maintenant John Bell qui ne veut pas qu'on détruise ses mécaniques et prétend qu'il faut payer par un travail assidu son écot au banquet de la vie, rigide pour les autres comme pour lui, semble le seul personnage raisonnable de la pièce.

« En 1835, il paraissait tout simple d'aimer Chatterton, mais aujourd'hui comment s'intéresser à un particulier qui ne possède ni capitaux, ni rentes, ni propriétés?

« Le dénouement seul a remué les spectateurs comme aux premiers jours(1). »

A vingt ans d'intervalle *Chatterton* ne trouve plus

(1) Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, 1874, p. 157-160.

le même écho d'enthousiasme dans le nouveau public du Théâtre-Français.

C'est que la jeune génération n'est plus la même que la jeunesse de la Restauration.

« Il y avait alors, écrit Buloz à G. Sand (à la date de 1859), de nobles aspirations, une vive indignation contre tout ce qui était oppressif pour l'esprit humain et pour les peuples. »

Jules Janin, dans les *Débats*, s'étend longuement sur la moralité de l'œuvre qui lui a toujours paru dangereuse.

Jules Janin, au lieu de s'attacher au symbole qui est le fond vivant du drame, reproche à Vigny d'avoir pris pour héros Chatterton, héros mal venu et indigne de l'honneur que lui a fait le drame en l'adoptant.

Il termine en constatant que la reprise avait attiré beaucoup de monde. Vigny, dit-il, est un de ces rares esprits dont l'œuvre du moins laisse une trace, une idée, un souvenir.

Il trouve les trois actes trop longs : « Il y a là-dedans, comme qui dirait de la psychologie. Or, constate-t-il, la psychologie est hors de mode au théâtre et dans le roman. » Comme si le théâtre et le roman pouvaient exister en dehors de la psychologie !

Il revient dans sa *Littérature dramatique* sur *Chatterton* pour l'attaquer tout aussi vigoureusement :

« C'est un dangereux paradoxe lancé par un bel esprit dans une société tranquille à la surface et ne prévoyant pas le dieu Proudhon, l'anathème invisible et les menaces lointaines. Il s'amusait à tenter les haines, l'envie et les mauvais instincts de cette foule, en plaçant sous ses yeux un de ces prétendus martyrs de la poésie et de la pauvreté. »

Cette appréciation est aussi fausse qu'injuste, appliquée à l'œuvre de Vigny, on peut la réfuter par une pièce empruntée à Vigny lui-même.

A la date du 1er septembre 1835, il envoya au directeur de la *Revue des Deux Mondes* la lettre suivante :

« Le public qui a bien voulu écouter quarante fois le drame de *Chatterton* au Théâtre-Français, et le lire depuis, a vu que loin de conseiller le suicide, j'avais dit : Le suicide est un crime religieux et social ; c'est ma conviction, mais que pour toucher la société, il fallait lui montrer la torture des victimes que fait son indifférence.

« Chaque mot de cet ouvrage tient à cette idée et demande au législateur, pour le poète, le Temps et le Pain.

« Veuillez apprendre ce fait au législateur nommé M. Charlemagne qui, le 30, vient de désigner mon ouvrage comme enseignant le suicide. — Il est triste de parler pour ceux qui ne savent pas entendre et d'écrire pour ceux qui ne savent pas lire. »

Lors de sa réception à l'Académie, Vigny eut l'occasion de revenir sur le reproche qu'on adressait à sa pièce d'être antisociale. Il nous raconte dans son *Journal* les visites qu'il fit aux différents académiciens. En allant vers M. de Barante, celui-ci lui dit avoir vu jouer *Chatterton* à Pétersbourg avec une actrice qui ne valait assurément pas la Dorval.

« Il passe de là à la pièce, il me dit qu'elle est antisociale.

VIGNY. — Ce mot-là est bien sévère et je ne sais pas de manière de corriger la société, si on ne la fait pleurer sur les victimes que font ses erreurs et ses duretés. La satire ne doit pas sortir de la thèse qu'elle soutient, dévier du principe qu'elle pose.

DE BARANTE. — Il faut être impartial et dans cette cause on pourrait accuser les ouvriers de bien des torts.

VIGNY. — Le sermon, la satire, la comédie ne doivent pas avoir d'impartialité.

Molière, dans *Tartuffe*, est assurément partial et

prend hardiment parti contre l'hypocrisie religieuse, Pascal combattant les Jésuites n'a pas dû être impartial.

On ne détruirait aucun abus, on ne corrigerait aucun travers, si on ne tenait d'une main l'attaque et de l'autre la défense du vice ou du ridicule que l'on veut détruire. »

Des différents documents que nous avons rapportés, l'on peut juger que Vigny, malgré les critiques de tous genres que souleva son drame de *Chatterton* l'a toujours et en toute occasion défendu. Il le considérait plus important comme fond et plus difficile comme forme que *Stello* et même que *Servitude et grandeur militaires*.

Cela ne peut nous étonner, car Vigny a été un écrivain bien trop conscient de ce qu'il faisait et de ce qu'il écrivait pour qu'à aucun moment il ait pu renier les idées exposées dans *Chatterton*.

Ni les critiques de M. Charlemagne (1) pas plus que celles de M. Fulchiron qui porta le procès de Vigny à la Chambre, le traitant de socialiste, ni celles même de M. de Barante n'eurent le pouvoir de l'intimider ou de

(1) A. de Musset adressa le sonnet suivant aux critiques de *Chatterton* :

lui faire apporter la moindre atténuation à l'idée maîtresse de son drame.

Ceux qui, comme Balzac, ont jugé bon de lui reprocher le fait d'avoir sacrifié la vérité du type historique dans *Chatterton*, pour nous donner un héros de son imagination d'artiste, méconnaissaient ainsi la beauté du symbole qui s'était imposée à Vigny dans *Moïse*, aussi bien que dans *Chatterton*. Pour apprécier sans restriction ce chef-d'œuvre du drame moderne, il fallait s'en tenir à l'esprit du sujet qui nous montrait l'artiste luttant pour s'adapter à un milieu hostile, se reprenant à la vie pour une lueur d'amour, puis quand même vaincu

---

Quand vous aurez prouvé, Messieurs du journalisme,
Que Chatterton eut tort de mourir ignoré,
Qu'au Théâtre Français on l'a défiguré,
Quand vous aurez crié sept fois à l'athéisme,.

Sept fois au contre-sens, et sept fois au sophisme,
Vous n'aurez pas prouvé que je n'ai pas pleuré,
Et si mes pleurs ont tort devant ce pédantisme,
Savez-vous, moucherons, ce que je vous dirai?

Je vous dirai : Sachez que les larmes humaines
Ressemblent dans nos yeux aux flots de l'Océan,
Qu'on ne fait rien de bon en les analysant.

Et quand vous en auriez deux tonnes toutes pleines,
En les faisant sécher, vous n'en auriez demain,
Qu'un méchant pain de sel dans le creux de la main.

faute d'énergie peut-être, cherchant dans la mort la paix du néant.

Les Chatterton sont nombreux aujourd'hui encore, et les contraintes de toutes espèces occasionnent encore bien des suicides moraux et intellectuels.

Nous aurons l'occasion de revenir sur la philosophie de cette œuvre capitale dans le théâtre de Vigny.

La critique faite à *Chatterton* (1), ou plutôt à la moralité de la pièce, est une critique qui s'est répétée presque à chaque nouvelle représentation d'un drame romantique. *Hernani*, *Antony*, *Lucrèce Borgia*, ont soulevé les mêmes cris d'indignation, les mêmes accusations d'immoralité.

Nous croyons intéressant de rappeler qu'au lendemain d'*Antony* joué en 1831, Vigny fit paraître dans la *Revue des Deux Mondes* un article intitulé : *Lettre sur le théâtre* par laquelle il prenait la défense de Dumas. Il s'attacha à démontrer non seulement que la pièce n'était pas immorale, mais que la forte impression produite sur le public n'était que l'impression que doit produire une œuvre morale.

Voici ses principaux arguments :

(1) Voir à l'appendice la reprise de Chatterton de 1877 et les critiques de F. Sarcey et de Vitu.

L'acharnement avec lequel la critique veut détruire le mérite du drame prouve avant tout que la pièce est vivante.

« Je voudrais, écrit avec beaucoup de justesse Vigny, que le critique, pour juger d'une pièce, ne se substituât pas à l'auteur pour y placer son point de vue. C'est au point de vue de l'auteur qu'il faut juger de l'œuvre. »

Ainsi, dans *Antony*, ce qu'a voulu Dumas, c'était nous montrer le bâtard en révolte contre la société et ses préjugés qui l'avaient frappé d'impuissance, contre laquelle il ne rêve que vengeance.

Il faut, dit Vigny, considérer *Antony* comme une satire de notre siècle, portant à l'aversion du matérialisme, de l'égoïsme, de la domination physique sur la faiblesse.

L'aversion du matérialisme, c'était celle qu'en toute occasion ont manifestée les artistes épris d'un idéal de pensée. Stendhal, Heine, Wagner, Vigny, Leconte de Lisle sont ceux qui ont le plus puissamment flétri l' « idole au ventre d'or », de la société bourgeoise, l'expression de leur aversion seule a été diverse.

« La Société deviendra comme ton cœur, dit le Quaker à John Bell dans *Chatterton*, elle aura pour Dieu

un lingot d'or et pour souverain pontife un usurier juif. » (1)

Ecoutons plus loin l'âpreté des vers de Leconte de Lisle :

. . . . . .

Et corrodant leur cœur, d'avarice enflammé,
L'idole au ventre d'or, le moloch affamé
S'assied la pourpre au dos sur la terre avilie.

Mais Vigny qui demande au critique de ne pas se substituer à l'auteur nous fait plutôt connaître l'Antony tel que sa pensée l'a analysé que celui que Dumas a conçu.

Nous nous sommes reportée au drame pour savoir l'idée maîtresse de la pièce, nous avons trouvé des vers de Dumas qui doivent servir d'explication. Ils disent, ces vers, l'amour jaloux d'Antony pour Adèle Hervey, mariée.

« L'amour s'est glissé dans tes veines sous d'autres baisers que les miens. Malheur, car je ne puis souffrir longtemps sans me venger et pour mon bonheur, c'est ta mort qu'il me faut. »

Donc, voilà la trame sur laquelle Dumas a brodé la révolte d'Antony contre la société et ses préjugés de

(1) Voir à l'appendice les objections élevées par la censure contre ces mots hardis, note 4.

toutes sortes et à laquelle Vigny a mêlé des fils de sa pensée et surtout de son idéal d'amour.

« Si vous admettez, nous dit-il, qu'Antony est le jeune homme égoïste et vaniteux qui aime une femme non pour elle, pour l'entourer de bonheur, de soins et d'hommages, pour la consoler des afflictions de famille et des froissements du monde, pour l'élever à ses propres yeux et aux yeux de tous, pour voiler ses fautes et dévoiler ses qualités, pour soutenir sa faiblesse et diriger sa marche, mais qui l'aime pour lui, pour accomplir son déshonneur, pour lui déclarer rudement qu'elle est sa propriété, pour étouffer sa prière et lui plonger un couteau, ce caractère admis, la pièce est morale, car Antony doit épouvanter les femmes en leur montrant quelle déloyale et cruelle puissance elles peuvent donner à des caractères faussement exaltés, froidement passionnés. Telle est la leçon, car l'amour est la plus sublime expression de la bonté, ou n'est pas. »

Si jamais critique a jugé avec son tempérament et sa conception de l'amour, c'est bien en la circonstance Vigny, qui oublie que dans Antony il y a beaucoup de Dumas lui-même et qu'Adèle Hervey, c'est un peu la femme qu'il a connue et aimée.

Disons plutôt que si la pièce de Dumas a été jugée avec

tant de malveillance, si elle a été taxée d'immoralité, c'est que la critique en a été faite par des auteurs dramatiques médiocres qui se sont vus détrônés du jour au lendemain.

N'est-ce pas l'auteur dramatique *Duval* qui, au lendemain de *Lucrèce Borgia*, accusait Victor Hugo d'avoir par des doctrines perverses perdu l'art dramatique et ruiné le Théâtre-Français. Il a fallu, écrit Duval, un moment d'anarchie et d'aveuglement pour que le public applaudît une fois, une seule fois, ce qui est monstrueux, odieux et bizarre.

Ainsi les romantiques au théâtre ont eu à vaincre, non seulement la résistance du public, mais aussi et surtout la cabale des auteurs dramatiques, gens de métier comme ils s'intitulaient eux-mêmes, propres seulement à charpenter une pièce et à enchaîner des scènes (1).

(1) Voir à l'appendice l'histoire du sonnet de Musset, l'interpellation de M. Charlemagne, le suicide d'Escousse et Le Bras, notes 5, 6, 7.

Gœthe fut ennuyé des questions de tout le monde sur la vérité de Werther. On ne cessait de s'informer à lui de ce qu'il renfermait de vrai.

VIGNY.

Par ce que nous connaissons de Vigny nous pourrons, à défaut de données certaines, émettre du moins sur la genèse de ses pièces des hypothèses contenant une part de vérité.

Pour *Othello* Vigny a pris la peine de nous indiquer pourquoi son choix s'est arrêté de préférence sur cette œuvre de Shakespeare.

« Si j'avais connu une histoire plus racontée, plus lue, plus représentée, plus chantée, plus dansée, plus coupée, plus enjolivée, plus gâtée que celle du *More de Venise*, je l'aurais choisie précisément pour que l'attention se portât sans distraction sur un seul point, *l'exécution* (1). »

(1) Lettre à Lord***, p. 278.

Telle est donc la genèse de l'œuvre de pure forme qui devait en même temps nous démontrer que « tout génie appartient à l'humanité et que sa gloire doit avoir pour théâtre le monde entier. »

Pour son drame historique la *Maréchale d'Ancre*, nous en sommes réduite à des hypothèses. Vigny qui avait écrit précédemment son *Cinq Mars* connaissait à fond l'époque de Louis XIII ; nous savons avec quelle conscience d'écrivain il dépouilla chroniques et documents de tous genres pour colorer ces temps lointains, non avec la vision de l'artiste romantique, mais plutôt avec celle de l'historien soucieux d'approfondir les causes politiques et les mobiles humains.

Lors donc, qu'il devait se décider à écrire un drame historique, il était naturel qu'il fît revivre des personnages sur lesquels son attention s'était sans doute déjà arrêtée au moment de ses premières recherches pour *Cinq Mars*.

L'époque choisie par Vigny présentait assez de conflits d'intérêts et de passions vraiment dramatiques pour qu'il pût en tirer pour le théâtre une œuvre puissante.

Louis Ratisbonne nous renseigne sur *Quitte pour la peur*, qu'il nous dit tiré d'une anecdote contée par Vigny dans son *Journal* :

« Je me rappelle en travaillant, un trait fort beau que la princesse de Béthune me conta un soir.

M. de X... savait fort bien que sa femme avait un amant. Mais, les choses se passant avec décence, il se taisait. Un soir, il entre chez elle ; ce qu'il ne faisait jamais depuis cinq ans. Elle s'étonne. Il lui dit :

— Restez au lit ; je passerai la nuit à lire dans ce fauteuil. Je sais que vous êtes grosse et je viens ici pour vos gens.

« Elle se tut et pleura ; c'était vrai. »

Voici l'ébauche qui servit à Vigny pour son pastel aux traits si fins, aux couleurs si nuancées.

Chatterton est l'idée d'un de ses livres, de *Stello*, mise au théâtre.

Mais l'histoire de Chatterton dans *Stello* et celle du drame ne se ressemblent pas par le fond.

La Kitty Bell qui se trouve dans *Stello* n'est pas celle de son drame. L'imagination de l'artiste a refondu toute sa matière pour créer de nouvelles figures.

Chatterton, ne l'oublions pas, devient un symbole pour Vigny :

« Le Poète était tout pour moi ; Chatterton n'était qu'un nom d'homme et je viens d'écarter à dessein des faits exacts de sa vie pour ne prendre de sa destinée

que ce qui la rend un exemple à jamais déplorable d'une noble misère. »

Vigny aurait tout aussi bien pu écrire au bas de *Chatterton* : — Portrait de l'auteur peint par lui-même.

Nous avons été confirmée dans notre opinion en parcourant la copie du manuscrit de *Chatterton* qui se trouve à la bibliothèque de la Comédie-Française.

Un passage caractéristique a attiré notre attention au sujet de la ressemblance qui existe entre Chatterton et Vigny.

Nous trouvons à l'acte Ier, scène V, des paroles prêtées par Vigny à Chatterton, qui ne figurent pas dans les éditions du drame.

Chatterton dit au Quaker : « Je suis né d'un père affaibli par de longues années de guerre, je suis né d'une femme faible et mélancolique, le moindre travail rompt mes bras ».

Il est évident que Vigny pensait à lui-même en écrivant ces lignes et non au véritable Chatterton ; cela lui arriva constamment, si bien que Chatterton ne serait souvent à notre avis que l'autobiographie du poète Vigny.

Il nous faut rappeler une page de son *Journal* où il écrit :

« Gœthe fut ennuyé des questions de tout le monde sur la vérité de Werther. On ne cessait de s'informer à lui de ce qu'il renfermait de vrai.

« Quand j'ai publié *Stello*, la même chose pour madame de Saint-Aignan dont j'avais inventé la situation dans le dernier drame d'André Chénier ; la même chose pour Kitty Bell dont j'ai inventé l'être et le nom. »

Kitty Bell serait ainsi une pure figure créée par l'imagination du poète, mais elle n'en est pas moins une figure faite de vie, de grâce et de charme féminin, et peut-être inspirée par la vision intérieure de quelque portrait de femme sur lequel l'œil de Vigny s'était fixé avec sympathie ou avec amour.

La genèse indiquée, il nous reste à parler de ses procédés de composition que nous avons tâché de surprendre en consultant le manuscrit de *Quitte pour la Peur* (1).

Nous avons pu collationner avec lui le texte des éditions, et surprendre parfois sur le vif la pensée de l'artiste.

Nous avons trouvé, en général, peu de ratures ; on voit

(1) Ce manuscrit se trouve à la Bibliothèque de la Comédie-Française, à laquelle il a été donné par L. Ratisbonne en souvenir du centenaire du grand poète, le 27 mars 1897.

bien que son esprit et sa main allaient presque ensemble, l'une exprimant avec aisance ce que l'autre avait conçu ; du reste Vigny nous dit lui-même : « Les paroles ont coulé dans le moule qu'avait creusé ma pensée. »

C'est ainsi qu'il écrivit *Chatterton* en dix-sept jours — et encore ne travaillait-il que dans le silence des nuits —, et son proverbe *Quitte pour la peur* en deux soirées.

Nous avons copié sur le manuscrit une sorte de préface qui n'a pas paru dans les différentes éditions qu'on en a tirées.

« Si cette petite pièce pouvait occuper la moindre place en littérature, ce serait celle que tient, dans un atelier de peintre, une esquisse, un pastel dans le goût de Boucher et de Watteau, une sorte d'ébauche faite en deux soirées et entre deux grands tableaux pour représenter en quelques traits un temps effacé et des mœurs perdues.

« La femme adultère de 1778 n'avait rien à craindre, ni le poignard du moyen-âge, ni le sabre vengeur du garde national outragé en 1832.

« C'était un de ces temps de confusion religieuse et morale où les hommes n'ont pour guide que leurs sentiments individuels d'honneur ou de bonté.

« Les dehors seulement sont respectés et ce qu'on nomme les convenances. »

Vigny devait ajouter plus tard, dans l'*argument* qui seul figure dans les différentes éditions de *Quitte pour la peur*, qu'il avait renfermé dans ce proverbe une question bien grave sous une forme légère (1).

Nous donnons la reproduction de deux pages du manuscrit, celle du titre et une seconde choisie à cause des ratures.

Voici quelques-unes des observations qui pourraient se dégager à la lecture du manuscrit :

Souci du détail, du mot propre, de l'exactitude, de la simplicité dans l'expression du sentiment.

SOUCI DU DÉTAIL. — Vigny avait écrit Tronchin une première fois avec un *a*, Tronchain. Il met en note : Tronchin s'écrira sans *a* dans toute la pièce quand on la copiera.

SOUCI DU MOT PROPRE. — Rosette dit à la Duchesse : Il vient d'envoyer deux bouquets par *un homme à cheval*.

(1) Il est si bon de corriger des Othello sans amour, comme il s'en est trouvé souvent en France, et de montrer une vengeance de bon goût, qui est en même temps une noble et généreuse protection, un pardon et une réparation. Lettre à Mme du Plessis, 1848. *Revue des Deux-Mondes*, janvier 1897.

Homme à cheval a été biffé pour *coureur*. (1)

SOUCI DE L'EXACTITUDE. — Scène XI :

La duchesse demandant à Rosette la *Nouvelle Héloïse* s'exclame : « Jean-Jacques ! ah ! Jean-Jacques ! Vous seul avez compris ! »

Vous seul paraît inexact ; l'auteur biffe et met :

« Vous savez, vous, combien d'infortunes se cachent sous le sourire d'une femme. »

SOUCI DE LA SIMPLICITÉ DANS L'EXPRESSION DU SENTIMENT. — LA DUCHESSE :... Tout ce que je sais faire c'est d'aimer *avec toute mon âme, tout mon cœur, toute ma vie, toute ma personne*, celui que j'aime. (2)

Vigny trouve qu'il a peut-être trop renforcé le sentiment d'aimer, il biffe *toute mon âme* et le reste et garde : *c'est d'aimer celui que j'aime.*

Parfois aussi il biffe les paroles de premier jet pour la phrase littéraire. La spontanéité du sentiment y perd.

La duchesse apprenant que son mari vient la trouver après deux ans d'absence s'écrie : *Ah ! Rosette, je suis perdue, il vient me tuer* ! Cela a été biffé pour être remplacé par : « M. Le Duc ! depuis deux ans ! lui !

(1) Acte I, scène I.
(2) Acte II, scène I.

depuis deux ans ! jamais ! et aujourd'hui ! à cette heure ! Ah ! que vient-il faire, Rosette ? Il *vient* me tuer ! cela est certain. »

En même temps que le manuscrit de *Quitte pour la peur*, nous avons pu nous procurer grâce à l'obligeance de messieurs les bibliothécaires de la Comédie Française des Notes générales prises par Vigny sur une feuille de papier détachée, une sorte de memento pour les répétitions de *Chatterton*.

Ces notes nous permettent de voir tout le soin qu'apportait Vigny à ce que les acteurs réalisassent pour le mieux ses intentions et rendissent jusqu'aux nuances du sentiment.

Je relève sur ces notes.

Acte I, scène v. — Ami, je t'aime pour le caractère sérieux, tu serais, etc.

Faire ce couplet en observant attentivement Chatterton avec l'application d'un homme qui sonde une âme inconnue.

Acte II. — Kitty Bell : Si votre regard...

(*Extase et attitude de sainte Thérèse.*)

Il insiste sur les moindres détails de caractères et de costumes.

Chatterton, *Kitty*, tous les personnages de ses pièces

dramatiques sont dépeints minutieusement au physique comme au moral, afin que l'acteur ait toutes les facilités pour se mieux pénétrer du rôle.

Il détaillera Chatterton :

Jeune homme de 18 ans, pâle, énergique de visage, faible de corps, épuisé de veille et de pensée, simple et élégant à la fois dans ses manières, timide et tendre devant Kitty Bell, amical et bon avec le Quaker, fier avec les autres et sur la défensive avec tout le monde ; grave et passionné dans l'accent et le langage.

Costume : habit noir, veste noire, pantalon gris, bottes molles, cheveux bruns sans poudre tombant un peu en désordre, l'air à la fois militaire et ecclésiastique.

Kitty Bell est dépeinte avec autant de précision ; les personnages de second ordre sont également caractérisés avec autant de soin.

C'est en psychologue subtil qu'il marque le caractère de la Maréchale d'Ancre, de Concini, de Borgia, d'Isabelle Monti, de Déageant, etc.

Ce soin du détail dans l'interprétation des rôles, dans le décor, dans le costume, si minutieux chez Vigny, n'en existe pas moins chez les Romantiques en général et

avant eux déjà chez Beaumarchais qui indiquait *les Caractères et les Habillements* des personnages suivant la coutume et l'état de chacun.

Beaumarchais, Ducis ont été des premiers aussi à rendre publiquement hommage au talent des acteurs qui avaient incarné leurs héros.

Hugo, Vigny devaient continuer à le faire, écoutons plutôt celui-ci parler de ses interprètes :

« Pour moi j'ai toujours pensé que l'on ne saurait rendre trop hautement justice aux acteurs, eux dont l'art difficile s'unit à celui du poète dramatique et complète son œuvre. Ils parlent, ils combattent pour lui, et offrent leurs poitrines aux coups qu'il va recevoir peut-être, ils vont à la conquête de la gloire solide qu'il conserve et n'ont pour eux que celle d'un moment (1). »

Toujours et en toutes occasions le grand cœur que fut Vigny trouvait la parole de justice, parole chaude et vibrante d'émotion vraie. (2)

(1) Théâtre. — Les représentations du Drame joué le 12 février 1835 à la Comédie Française.

(2) Voir à l'appendice des fragments de lettres inédites de Vigny se rapportant à ses pièces. Drames inachevés. Note 8.

Le triple mouvement littéraire, philosophique et social du XIXe siècle qui est un seul mouvement n'est autre chose que le courant de la Révolution dans les idées.

V. Hugo.

Au théâtre comme en poésie, Vigny fut un initiateur, il fut aussi le véritable révolutionnaire dans la forme et dans le fond. S'il fit moins de bruit à l'époque des grandes querelles romantiques, s'il évita toute exagération, son œuvre sera peut-être plus durable dans l'histoire de la pensée humaine.

Il a atteint dans l'art romantique le degré le plus élevé, parce qu'il s'y est manifesté avec la liberté d'un esprit qui a conscience de lui-même.

Il possédait la faculté d'absorber la vie extérieure, pour l'abstraire des contingences immédiates, la méditer et nous la rendre ensuite après analyse de la sensation directe avec un caractère nouveau, fait de complexités.

« Je conçois tout un plan, je perfectionne longtemps

le moule de la statue, je l'oublie et quand je me mets à l'œuvre après de longs repos, je ne laisse pas refroidir la lave du moment. C'est après de longs intervalles que j'écris et je reste plusieurs mois occupé de ma vie sans lire, ni écrire (1). »

Le romantisme de Vigny nous apparaît vivant non de cette vie extérieure qui s'exprime en couleurs vives, en fanfares de sons et de tons, mais combien plus puissant d'effets, éclairé de partout par une lumière qui harmonise le fond avec la forme.

Le fond et la forme ont de plus été vivifiés chez Vigny comme chez André Chénier par le vrai souffle panthéiste ; la même conception philosophique d'un monde harmonieux sous la loi du transformisme univerversel.

« Il m'a semblé plus que jamais qu'une seule formation préside à toute chose et que la tête humaine est une boule semblable à la terre. »

« L'énorme quantité de cervelle que nous avons fait notre empire sur les animaux (2). »

« Le désordre n'est que dans l'individu, il n'est point dans l'ensemble des choses. »

(1) *Journal d'un Poète*, p. 75, Paris, 1882.
(2) *Id.*, p. 108. Paris. 1882.

V.or Hugo.

V. Hugo

« Les natures subsistent inaltérables (1). »

Ne dirait-on pas des paragraphes du poème de Chénier *l'Hermès ?*

L'organisation cérébrale de Vigny si fine dans sa complexité devait le faire souffrir plus que tout autre de ce désordre.

Si ton cœur gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
Portant comme le mien, sur son aile asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
. . . . . .
Pars.....
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles
Libres comme la mer autour des sombres îles (2).

La nature semble calmer sa pensée en détresse.

A de certains moments, l'âme est sans résistance.
Mais le penseur s'isole et n'attend d'assistance,
Que de la forte foi dont il est embrasé.
Le vrai Dieu, le Dieu fort est le dieu des idées,
Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort.
Répandons le savoir en fécondes ondées (3).

Les pensées d'André Chénier et de Vigny déploient

(1) *Journal d'un Poète*, p. 260
(2) *La Maison du Berger.*
(3) *La Bouteille à la Mer.*

leurs ailes sous le même grand souffle philosophique ; la même passion inspiratrice,

L'amour des humains et de la vérité (1).

Ne sont-ils pas tous deux disciples de Lamarck et de la philosophie du XVIIIe siècle.

L'idée panthéiste de nécessité, de destin, s'est également imposée à leur pensée, ils ont compris toute la beauté des anciens.

« Il faut refaire les comédies à la manière antique, écrivait Chénier.

« Les anciens étaient naturels, vrais dans leur manière.

« Si j'ai le temps, je montrerai cette belle et vraie nature antique sur la scène (2). »

C'est pour avoir retrempé son esprit aux sources de cette nature antique si simple et si belle que Vigny a dépassé les romantiques comme peintre de l'âme humaine et particulièrement de l'âme féminine ; qu'il s'est affranchi de tout préjugé scolastique et qu'il a été si complètement lui-même dans *Chatterton*.

Il est facile de constater autant dans ses œuvres dra-

(1) *Œuvres poétiques* d'André Chénier. Paris, 1884.
(2) *Journal d'un Poète*, p. 31. Paris, 1882.

matiques que dans ses œuvres philosophiques que Vigny a été le moins romantique d'entre les romantiques ; je veux dire que sa raison l'a préservé du faux romantisme. Tandis qu'Hugo et Dumas batailleront à grand fracas avec la tradition et le public, Vigny, plus sobre de geste et de paroles, atteignait un résultat, moins bruyant, mais plus sûr. Hugo et Dumas conquéraient souvent le public et la foule par des concessions faites à son goût du mélodrame et de l'intrigue. Vigny, plus soucieux de vraies beautés d'art, cherchait avant tout à élever d'un degré le niveau intellectuel de ce public.

Dumas, celui dont l'éducation littéraire a été le moins soignée, n'a visé, après *Antony*, qu'au succès facile, il a prolongé la vie du mélodrame.

Hugo a merveilleusement caressé l'oreille et les yeux par la musique incomparable de ses vers, par ce débordement de vie et de couleur locale ; l'un après l'autre, malgré leur défaillance d'art au point de vue dramatique, ont été de puissants ferments sociaux qui ont surtout travaillé les grandes masses.

Vigny aborda le théâtre, non par un vain désir de gloire, non plus que pour l'argent.

« Mais je sens en moi le besoin de dire à la société des idées que j'ai en moi et qui veulent sortir. »

Tous trois ont sans doute eu leur grandeur et leur opportunité, ils ont avec leur tempérament, leur éducation et leur intelligence, senti leur temps pour le réfléchir dans leur œuvre, — ils ont, suivant un mot de Buffon, brodé de soie et d'or l'étoffe simple fournie par la nature.

C'est indiquer ainsi toute la part d'imagination qui préside à l'étude et à la peinture de la passion qui prend très souvent chez eux une allure romanesque et tragique.

Ils ont affirmé avec toute la force de leur talent, la liberté de la passion en l'insurgeant contre les conventions de la société, contre les institutions factices, contre la religion.

Ils en ont fait une force fatale, une grande force agissante, elle brise les obstacles qui pourraient s'opposer à son expansion.

« Mon Dieu, qu'est-ce donc que cette fatalité à laquelle vous permettez d'étendre le bras au milieu du monde, de saisir une femme qui toujours avait été vertueuse et qui voulait toujours l'être.

« Ah ! Antony ! Antony ! me poursuivras-tu toujours (1) ! »

(1) Dumas *Antony*, Acte V, sc. II.

C'est le même amour fatal et tout-puissant qui rend

Le ver de terre amoureux d'une étoile (1).

qui jette Dona Sol mourante, dans les bras de Hernani.

DONA SOL

— Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser (2) *!*

C'est ainsi que cette force passionnelle, inéluctable, les émancipe des entraves sociales, ils n'aspirent plus qu'à

....Etre l'un pour l'autre, un monde, une patrie,
Un ciel!... Vivre ignorés dans un lieu de ton choix,
Y cacher un bonheur à faire envie aux rois (3).

Jusqu'à cette douce Kitty Bell qui a eu beau fuir pour préserver sa vertu de chrétienne du vent d'amour qui s'abat sur elle. La frêle créature est secouée, désemparée, rien ne peut plus la sauver, car elle n'est plus que pour Chatterton, elle aussi !

(1) V. HUGO, *Ruy-Blas*.
(2) V. HUGO, *Hernani*, acte V, sc. VI,
(3) V. HUGO, *Marion Delorme*, acte I, sc. II.

CHATTERTON. — O Kitty ! ne laissez entrer en vous aucun chagrin étranger à votre paisible famille.

KITTY BELL. — Hélas ! cela dépend-il de nous (1) ?

Mais c'est toujours dans la mort qu'il sétreignent leur amour, qu'ils libèrent la passion.

Le grand poète Wagner devait magnifier ce puissant drame de la passion dans *Tristan et Yseult.*

TRISTAN. — Nous mourrions alors pour vivre éternellement unis, sans séparation, sans fin, sans réveil, sans angoisse, sans nom, dans les enlacements de l'amour, entièrement livrés à nous-mêmes, ne vivant que pour l'Amour !

YSEULT. — Nous mourrions alors pour vivre éternellement unis.

TRISTAN. — Sans séparation (2).

Il est incontestable que l'influence des romantiques sur l'éducation sentimentale a été fort grande, ils ont apporté une manière de sentir plus fine, plus vive, plus complexe, et partant supérieure — ils ont indiqué les rapports qui existent entre le psychique et le physique.

Par sa pénétration philosophique, par sa conscience

(1) VIGNY. *Chatterton*, acte V. sc. VIII.
(2) WAGNER. *Tristan et Yseult*, acte II, sc. II.

d'artiste, par une sensibilité plus complexe, Vigny se détache parmi les romantiques avec une gloire plus pure, plus vraie et partant plus durable.

Othello fut la première bataille organisée des romantiques au théâtre. Vigny, nous l'avons vu, voulut libérer la forme et cimenter la première pierre d'un monument qui dans sa pensée embrassait toute l'œuvre de Shakespeare.

En même temps, il tenait à augmenter le magnifique trésor national avec des œuvres de grands maîtres étrangers, comme à l'Ecole française les musées ont joint les chefs-d'œuvre des Ecoles italienne, flamande, et espagnole.

Car, écrit-il, avec sa générosité habituelle, « ces exclusions étroites ne sont pas le génie de notre glorieuse nation, elle saura ouvrir les salles anciennes aux copies de Shakespeare, de Calderon, de Vega, de Gœthe, de Schiller, ou de tel autre poète adoré par les nations civilisées. »

Cette générosité était chez Vigny tout à fait désintéressée et d'un ordre intellectuel tout à fait supérieur; elle ne lui était pas dictée comme aux romantiques en général, pour les besoins de leur propre cause, qu'ils défendaient contre l'exclusivisme classique.

Dès *Othello*, Vigny se disait « qu'après avoir essayé avec un prélude de Shakespeare cet orgue aux cent voix qu'on appelle le théâtre », il serait possible qu'il se décidât à le prendre pour faire entendre ses idées.

Mais l'art de la scène lui paraissait trop étroit, trop resserré par des entraves de tous genres, par la censure surtout qui l'empêchait d'approfondir les deux caractères sur lesquels repose la civilisation moderne : le roi et le prêtre : « On ne peut que les ébaucher, chose indigne de tout homme qui sent le besoin de voir jusqu'au fond de ce qu'il regarde. »

Il estimait qu'aucune autorité tyrannique ne devait étouffer l'intelligence de l'artiste et lui ôter la liberté et l'individualité sans lesquelles sa mission se trouve paralysée.

C'est pour n'avoir suivi que « les conditions de son être » en tant qu'artiste que Vigny a été malgré l'état dans lequel se trouvait le théâtre en 1830, malgré les entraves dont il nous parle, si complètement original. Il a su se dégager de l'influence des associations, même des plus belles, et nous donner ces pièces qui se séparaient du mouvement contemporain.

Si, jusqu'à un certain point, la *Maréchale d'Ancre* est une pièce à effet, avec des éléments pittoresques et

romantiques, c'est avant tout un drame historique et psychologique avec des qualités rares et bien particulières à Vigny. Caractères observés et analysés dans toutes leurs nuances, prose merveilleuse de netteté et de pureté.

Mais c'est avec *Chatterton* que Vigny a révélé toute sa puissance dramatique. Dans une composition à l'aspect simple et sévère, il a voulu détacher des vérité morales et sociales, cherchant ainsi à tirer la scène du dédain où sa futilité l'ensevelissait.

« J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste où le calculateur avare exploite l'Intelligence et le Travail. »

Il a compris le mal dans lequel se débat la société moderne et Vigny, poète et philosophe, dans un franc élan de foi, a cru trouver la vertu libératrice dans l'Art qui élèverait les hommes dans une aspiration désintéressée vers le vrai et vers le bien.

Chatterton est l'œuvre d'art produite par un esprit conscient ; la pensée de Vigny s'y dégage originale et autonome sous l'influence des évènements contemporains.

Il donne au découragement, au désespoir de Chatterton, « symbole de l'Intelligence asservie », l'ultime sanction — le suicide. (1)

(1) Vigny donne pour devise à Chatterton : *Désespère et meurs* — devise qu'il détache d'un vers de Shakespeare — *Despair and die.*

Le penseur avec une indépendance absolue se dégage une fois encore de la morale des écoles — morale chrétienne qui condamne le suicide comme antireligieux — morale des nouvelles écoles saint-simonienne et comtiste qui le condamnaient comme antisocial. Et ce drame si puissant par sa simplicité de forme et d'action rappelle le drame antique par la force du dénouement. Chatterton, nouveau disciple des stoïciens, affirme sa volonté libre dans la souffrance en se libérant de la vie.

« Avec *Chatterton*, j'ai essayé, nous dit-il, de faire lire une page de philosophie au théâtre. »

Tâchons donc de la reconstituer avec tous les documents qui pourront nous donner cette pensée philosophique dans toute sa profondeur.

Nulle part la puissance de cette pensée du Maître n'a été exposée avec plus de précision que dans son plaidoyer en faveur de la fille de Sedaine ; ce plaidoyer, d'une cause particulière, devient la plus belle et la plus éloquente défense de la grande cause de l'artiste devant la société.

La page de philosophie qu'est *Chatterton* se précise et s'explique, car le penseur a remonté le cours des siècles pour étudier les conquêtes successives de la civilisation de l'homme sur lui-même, sur ses instincts.

Ce n'est pas en vain qu'il a scruté les grandes lois de la nature et de l'histoire de l'homme ; ce n'est pas en vain qu'il a apporté à cette patiente étude la grande force de sa vie, l'Amour, qui lui a fait comprendre et « l'Éternité et l'Espace et la Création, les créatures et la Destinée », cette même force qui lui a inspiré la foi au progrès par la Science et la Raison.

Tout ce qui était lyrique dans le drame de *Chatterton*, tout ce qui constituait la partie subjective disparaît lorsque Vigny se propose de plaider non plus en dramaturge poète épris de son héros, mais en législateur sociologue.

Poètes, artistes, grands écrivains, tous ont droit de par les travaux et les peines de leurs devanciers autant qu'au nom des leurs à une meilleure et plus digne existence.

Ceux-là sont aussi des serfs affranchis ; et si le bourgeois a cessé d'être vassal de par le fait de deux révolutions, l'écrivain doit également cesser d'être laquais, parasite, mendiant comme celui des siècles passés.

S'ils ont vécu courbés, humiliés, ceux auxquels aujourd'hui on élève des statues, ils pouvaient se consoler en regardant autour d'eux où tout était désordre et humiliation, où l'injustice était partout.

« Quand il n'y avait que des valets et des maîtres, quand l'artiste n'était bon qu'à divertir et qu'il ne pouvait instruire qu'à la dérobée, quand il était aux gages d'un financier, il pouvait écrire : J'ai l'honneur de vous appartenir.

Mais aujourd'hui, s'il est vrai que nous sommes des citoyens et des hommes libres, s'il est vrai que tout travailleur doit être traité selon le but de ses œuvres, s'il est vrai que la vie de l'homme de lettres tient par l'inégalité de ses chances à celle de l'ouvrier, si bien qu'on pourrait le nommer l'ouvrier des livres, tâchons de consacrer ses droits à une vie indépendante et respectée. »

La pensée de Vigny ne se satisfait plus de la critique négative, il adresse aux assemblées législatives un texte de loi précis et positif :

« Tout poète qui aura produit une œuvre d'un mérite supérieur, dont la publication aura excité l'enthousiasme parmi les esprits d'élite, recevra de la nation une pension annuelle de 1.500 francs pendant trois ans. Si après ce laps de temps, il produit un second ouvrage égal au premier, sinon en succès du moins en mérite, la pension sera viagère. S'il n'a rien produit la pension sera supprimée. »

Les considérants de Vigny comme législateur sociologue sont dignes de remarques. Il appuie sa loi : par une argumentation historique fondée sur les transformations sociales réalisées dans le temps, par une argumentation philosophique, en rattachant le *travail* intellectuel au travail manuel ; tous deux soumis à la loi d'un salaire insuffisant et mal assuré, presque toujours en raison inverse de la peine et du mérite.

Ainsi depuis *Stello*, Vigny a laissé sa pensée évoluer librement ; en critique conscient il a continuellement remanié sa conception. Il a pu se convaincre qu'on ne peut et qu'on ne doit pas séparer la vie poétique de la vie politique, il a pu également se convaincre que tout droit à une vie meilleure, tant au point de vue intellectuel qu'au point de vue matériel, ne se conquiert que par un effort, lent, patient, effort individuel qui doit s'associer à l'effort collectif du groupe qui veut s'affranchir.

Vigny était désigné pour symboliser comme poète cet affranchissement, par l'indépendance de sa vie matérielle, par l'indépendance de son intelligence et par cette généreuse sympathie qui l'a fait compatir avec tous les martyrs du génie et de l'amour, avec toutes les victimes enfin d'une mauvaise organisation sociale.

C'est Saint-Simon, aussi profond philosophe que grand sociologue, qui, avant Vigny, démontra l'utilité sociale du travail de l'intelligence et justifia par là ses droits à l'existence.

En 1814, parut son premier ouvrage intitulé : *Lettre d'un habitant de Genève à ses contemporains.*

Dès alors il rêvait d'une religion nouvelle qui prendrait la direction morale et matérielle des habitants de la planète — et les véritables guides sociaux, « les élus de l'humanité », seraient les savants et les artistes. Il réclamait pour eux une grande force pécuniaire, afin de les investir d'une immense considération, afin qu'aucun faux ménagement et aucune considération particulière ne ralentisse la marche de leur génie et de leurs travaux.

Le projet social de Saint-Simon reposait sur cet article auquel il accordait une importance capitale : « Tous les hommes travailleront, ils se regarderont comme des ouvriers attachés à un atelier dont les travaux ont pour but de rapprocher l'humanité, travaux d'utilité sociale qui devront être conçus et élaborés par les savants et les artistes. »

Nous insistons principalement sur le rôle qu'il accorde à l'artiste dans la société, puisque nous ne pouvons nous proposer d'embrasser toute la pensée philosophique de

Saint-Simon mais simplement de rattacher l'effort de Vigny à un effort précédent comme nous allons le rattacher au nouvel effort tenté par Enfantin pour la même cause.

« Dans la grande organisation sociale qui aura pour but l'amélioration morale et physique de la classe la plus nombreuse, dans cette grande entreprise, écrit Saint-Simon, les hommes d'imagination ouvriront la marche, ils proclameront l'avenir de l'espèce humaine, ils ôteront du passé l'âge d'or pour en enrichir les générations futures, ils passionneront la société pour l'accroissement de son bien-être en lui présentant un tableau riche en prospérités nouvelles, en faisant sentir que tous les membres de la société y participeront, ils chanteront les bienfaits de la civilisation, pour ce but ils mettront en œuvre toutes les ressources des beaux-arts : l'éloquence, la poésie, la peinture, la musique, ils développeront enfin la partie poétique du nouveau système. »

Ecouter Saint-Simon parler du rôle de l'artiste comme facteur social, c'est écouter Vigny. Son cœur a toujours saigné de voir les hommes monter si péniblement vers le vrai, avec des reculs et des défaillances ; il avait beau n'en accuser que la faiblesse de nos organes, il a senti son âme lourde de tristesse en voyant combien la masse

se laissait difficilement entraîner par ceux qui l'avaient devancée et cherchaient à lui indiquer la meilleure route à prendre.

Après Saint-Simon et Vigny, Enfantin demande la création du crédit intellectuel — ce crédit servirait à commanditer l'avenir intellectuel des jeunes gens pauvres, et à prêter sur le gage de la capacité.

« L'industrie, écrit-il, tient la science en servage ; il y a une bourse pour les grains, l'esprit doit avoir la sienne, qui serait le palais de l'esprit, où, à côté de la librairie, on trouverait le musée permanent des œuvres d'art, une salle de conférences et de musique. »

Ainsi la chaîne des esprits cherchant à réaliser le bien social se poursuit ininterrompue.

« Il doit suffire à un nom d'homme de marquer un degré de progrès » et le plus bel hommage qu'on puisse rendre à Vigny, c'est de constater qu'il fut un de ces hommes. Son œuvre dramatique que l'on ne peut isoler, comme nous avons tâché de le prouver, de toute sa vie de penseur critique, fut une réaction énergique contre toute vie artificielle et partant nuisible, vie qui barre le chemin aux forces du progrès dans le domaine de l'art et dans le domaine social.

C'est en plein triomphe, en plein succès que Vigny

renonça au théâtre, comme autrefois Racine, nous privant ainsi de quelque nouveau chef-d'œuvre.

On doit chercher la cause de cette retraite dans quelque crise de découragement qui se prolongeait et contre laquelle il ne réagissait plus.

L'amour pleurait en lui et lui enlevait ses forces vives, car « nulle pointe » ne manqua à sa passion.

C'est du même œil découragé et las qu'il juge le public qu'il avait voulu galvaniser et élever jusqu'à l'art plus vrai.

« Il faut au public quelque chose d'un peu grossier, car la majorité cherche dans les arts l'amusant et jamais le beau. De là le succès de la médiocrité. »

Cette critique est presque injuste au lendemain du succès de *Chatterton*. C'est l'âme désolée de Vigny qui parle :

« O maîtresse de Raphaël, tu le vis s'épuiser dans tes bras.

« Qu'as-tu fait, ô femme ! qu'as-tu fait ! Une idée par baiser s'écoulait sur tes lèvres (1). »

C'est peut-être la vraie cause de sa retraite en plein triomphe.

(1) *Journal d'un Poète*, p. 79. Paris, 1882.

Il n'en reste pas moins l'auteur dramatique d'un chef-d'œuvre, dans lequel s'est affirmé pour la première fois un caractère social et humain : la pensée aux prises avec la vie et la société.

Mais cette voie ouverte par Vigny au théâtre, retour au drame antique, où se jouent les destinées humaines, n'a pas été suivie : après le grand et bel élan de foi romantique qui parvint un moment à galvaniser la foule et à lui faire applaudir *Marion Delorme* et *Chatterton*; le théâtre retombe dans l'anecdote, dans le vaudeville, seul le bric-à-brac romantique subsiste. Les auteurs dramatiques sont pour ainsi dire frappés d'impuissance artistique ; ils n'ont plus à opposer l'idéal du penseur et de l'artiste à la frivolité et à la vulgarité du public, leur théâtre n'est plus que le reflet d'une société que l'*Or du Rhin* seul attire, fascine et guide et qui est dominée par le désir des jouissances matérielles immédiates.

Pourtant la réforme tentée par les romantiques au théâtre, principalement par Vigny, réforme qui a été une réaction au nom de la vérité et de la sincérité dans l'art et la vie contre les conventions et contre les préjugés, n'aura pas été un effort vain et stérile.

Le nom de Vigny marquera une date dans la transformation de l'art dramatique.

C'est sous la même inspiration désintéressée qu'aujourd'hui la pensée des Brieux, des Curel et des Hervieu agite au théâtre les graves problèmes sociaux et moraux que suscite la complexité de la société contemporaine.

APPENDICE

Note I

M. J. Aicard, donnant une traduction d'*Othello* en vers alexandrins, a dû, tout comme l'avait fait Vigny, modifier pour arriver à trouver l'effet du texte anglais ; ils ont tous deux modifié mots et images pour en traduire l'âme. Ce qu'ils ont cherché et ce qu'ils ont pu réaliser tous deux c'était de rendre avec plus ou moins d'exactitude l'impression qui se dégageait de l'*Othello* de Shakespeare.

Mais l'un et l'autre ont été obligés de retrancher les expressions trop ordurières qui ne pouvaient être admises que par le public du XVIe siècle.

Mais ni l'un ni l'autre ne pouvaient arriver à donner au dialogue la vie et le mouvement qu'on trouve dans Shakespeare.

La jalousie d'Othello grince, cingle Desdémone avec des mots violents, avec toute l'intempérance d'expressions d'un homme du XVIe siècle. Vigny et M. J. Aicard ont dû faire parler la jalousie de l'homme du XIXe siècle.

Vigny a gardé quelques périphrases classiques telles que *noble état des armes* pour *guerre*, *brouillard de la nuit* pour *rosée*, mais ce sont moins réminiscences du classicisme que nécessités de versification souvent.

Car ce qu'il faut bien se dire c'est que l'instrument n'a pas manqué à Vigny, il a brisé le vers classique et trouvé le mot simple en véritable artiste initiateur.

Ainsi le récit d'Othello au premier acte est d'une simplicité de ton que n'a pu dépasser M. J. Aicard.

Au sujet de ce récit Vigny nous renvoie à une note dans laquelle il nous dit qu'il a cherché à être aussi littéral que possible, réussissant parfois à mettre le mot sous le mot. « Car, ajoute-t-il, en les cherchant avec soin, on trouve d'étonnantes et fraternelles analogies entre la langue anglaise et la nôtre qui fut entée par Guillaume le Conquérant sur le vieux Saxon. »

Toutes les difficultés d'une traduction de Shakespeare

ont été vaincues par Vigny avec un art fait de patience et d'intelligence.

L'*Othello* de Vigny fut reçu à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française, le 29 juillet 1829. Mais après un certain nombre de représentations, il fut remplacé par l'*Othello* de Ducis qui était dans les goûts d'un public « qui n'avait pas les oreilles habituées à des vers qui n'ont de notre prosodie que la rime ». (1)

Note II

Sonnet d'Emile Péhant à Mme Dorval. Après une représentation de Chatterton (*22 février 1835*).

Pendant ces blanches nuits où les airs épurés
Nous laissent entrevoir la lueur tremblotante
Des palais du Très-Haut, souvent le regard tente
De compter les clartés dont les cieux sont parés.

Mais quand on croit savoir tous ces astres dorés,
Un ange tout à coup dans la céleste tente
Allume une autre étoile encor plus éclatante
Que les globes de flamme avant elle éclairés.

(1) Œuvres dramatiques de Lucien Arnault (Paris Firmin Didot, 1866, 3 vol. in-8, t. II).

Madame, ainsi pour vous ! — Quand la foule idolâtre
Vous salue à grands cris la Reine du Théâtre,
Elle s'en va croyant tous vos trésors connus.

Mais le lendemain soir de son erreur l'éveille,
Car tout en vous laissant vos beautés de la veille
Chaque jour vous fleurit d'une beauté de plus.

C est dans la *Revue du Théâtre* que parut ce sonnet en même temps que deux ou trois articles généralement élogieux pour Vigny sur *Chatterton* et Mme Dorval. « M. de Vigny a présenté au théâtre une œuvre exceptionnelle en dehors de toutes les règles et de toutes les conditions du théâtre, dénuée de mouvement et d'intrigues. Mais l'auteur ne l'a-t-il pas fait en connaissance de cause ! » Après le critique V. Herbin, c'est Edouard Thierry qui consacre un article à Vigny et à son drame.

« Tout le drame est sur la tête de cette femme, qui brode, les yeux baissés, silencieuse, pâle et souffrante, ses deux enfants sur deux tabourets à ses pieds.

. . . . . .

« Le drame s'appelle *Chatterton*, c'est *Kitty Bell* qu'il devrait s'appeler. Mme Dorval a admirablement compris cette vie intérieure et fermée, cette résignation patiente, indulgente, toujours prête à s'accuser elle-même, toujours pleine pour autrui d'oubli et de pardon. »

Les autres personnages du drame sont critiqués et avec des arguments faibles, sans portée critique aucune, par Edouard Thierry. Je pourrais citer le morceau comme un modèle de mauvaise critique.

« Chacun des personnages aura la prétention d'être type. (Grande qualité dramatique qui devient défaut pour le critique Thierry).

« Le Quaker sera la personnification rare et guindée de l'auteur qui se mettra en scène pour faire sans cesse remarquer lui-même au public sa haute philosophie et sa vertueuse indignation contre l'égoïsme de la société. (1)

« John Bell viendra faire de la brutalité envers tous et contre tous, à propos et hors de propos.

« Lord Talbot, le dandy, sera le dandy le plus maladroit, le plus indiscret, parce que l'auteur tient à faire détester « ce qu'on appelle les hommes aimables ».

« Chatterton le poète sera la caricature du poète ; parlera d'inspiration, rêverie, âme qui brûle le corps, pensées qui rongent... »

(1) Nous avons relevé dans une lettre de Vigny du 4 mars 1835, relative à la mise en scène de *Chatterton*, cette indication précieuse au sujet du quaker. Il nous dit que son rôle lui paraît aussi important que celui de Chatterton et de Kitty Bell.

Note III.

Il y eût une nouvelle reprise de *Chatterton* en février 1877. Nous avons consulté les critiques de l'époque pour connaître l'impression qu'avait produite le drame qu'on n'avait plus joué depuis 1858.

Sarcey écrira dans sa chronique théâtrale du *Temps* qu'il ne s'explique pas le succès prodigieux de la première représentation de *Chatterton*, c'est-à-dire celle de 1835.

Les rôles de Chatterton, du Quaker, de John Bell sont à son avis insupportables. Seule Kitty Bell trouve grâce devant lui. Elle est pour lui le seul élément dramatique de la pièce.

Il accorde qu'au 3e acte il est une scène des plus émouvantes au théâtre — éloquente à entendre, « mais il faut ajouter que c'était maladif, nerveux et douloureux, de la souffrance au lieu de passion. »

Trouver que Chatterton pose, que le Quaker sermonne trop, que John Bell est grossier, ne peut prouver que le seul élément dramatique soit Kitty Bell. Il nous semble que la crise morale dans laquelle se débat Chat-

terton, le développement de cette crise est un élément dramatique de premier ordre.

Sarcey trouve le style précieusement ouvré.

Auguste Vitu écrira à la même date dans le *Moniteur* que le public accueillit les premiers développements du drame avec froideur, mais que peu à peu les esprits délicats prirent goût à la longue scène du 2e acte où le Quaker dépeint en traits si forts la maladie morale qui mine Chatterton et où se dessine avec un charme si pénétrant l'amour voilé de Kitty Bell. *Chatterton*, continue le critique, n'est pas une pièce folâtre, « mais c'est un travail de maître et la Comédie n'aura pas à se repentir de nous avoir rendu le chef-d'œuvre d'un des plus nobles esprits qui aient honoré la littérature française du XIXe siècle. »

Note IV.

La censure sous Napoléon III

COMÉDIE FRANÇAISE

—

CHATTERTON

Drame en trois actes.

3 décembre 1857.

Nous proposons l'autorisation en signalant toutefois

plus particulièrement les passages soulignés ci-après et dont nous proposons la suppression.

1° Acté premier, scène II (à la fin) :

« La société deviendra comme ton cœur, elle aura pour Dieu un lingot d'or et pour empereur un usurier juif. »

L'auteur propose de remplacer le mot empereur par le mot souverain en laissant subsister le reste. Cette modification ne répond pas à l'objet de notre demande ; elle est insuffisante ;

Des instructions récentes nous prescrivent de ne laisser attaquer aucune individualité religieuse.

2° Acte II, scène V :

Le Quaker. — Tu serais digne de nos assemblées religieuses où l'on ne voit pas l'agitation des papistes, adorateurs d'images, où l'on n'entend pas les chants puérils des protestants.

3° Acte III, scène II :

Chatterton. — Connaissez-vous beaucoup de lâches qui se soient tués ?

Le Quaker. — Quand ce ne serait que Néron.

Chatterton. — Aussi de lâcheté, je n'y crois pas. Les nations n'aiment pas les lâches, et c'est le seul nom d'empereur populaire en Italie.

4° Même scène :

CHATTERTON. — Les hommes d'imagination sont éternellement crucifiés, le sarcasme et la misère sont les clous de leurs croix.

Note V.

Voici l'histoire des sonnets de Musset (car il y en a deux) telle que nous la donne Louis Ratisbonne dans une lettre adressée à la *Petite Revue* du mois de mai 1865. C'est une trouvaille qu'il a faite dans ses chères reliques de Vigny, écrit-il. Les sonnets ne sont pas autographes, ils sont transcrits de la main de Vigny.

C'est quelques jours après la première représentation de *Chatterton* et l'article de Gustave Planche dans la *Revue des Deux-Mondes* que Musset et George Sand ont composé chacun un sonnet.

Celui que nous donnons ici serait de Musset tandis que celui que nous avons cité déjà serait de George Sand.

En réalité, les deux sont de Musset, mais trouvant le second plus fin et plus doux, le poète lui aurait donné pour marraine G. Sand.

O critique du jour, chère mouche bovine.
Que te voilà pédante au troisième degré!
Quel plaisir ce doit être à ce que j'imagine
D'aiguiser sur un livre un museau de fouine

Et de ronger à l'ombre un squelette ignoré!
J'aime à te voir surtout en style de cuisine
Te comparer sans honte au poète inspiré
Et gonfler ta grenouille aux pieds du bœuf sacré.

De quel robuste orgueil l'autre jour je l'ai vue
Te faire un beau pavois au fond d'une Revue,
Oh! que je t'aime ainsi, dépeçant tout d'abord

Quiconque autour de toi donne signe de vie
Et puis d'un laurier-rose amer, comme l'envie,
Couronnant un chacal sur le ventre d'un mort.

Aucun des deux sonnets n'a été imprimé en 1835 et il est probable que celui que nous venons de transcrire n'a pas été fait en vue de la publicité, d'autant plus que l'article de Gustave Planche n'explique pas la véhémence de ton du sonnet de Musset.

Note VI.

Le législateur Charlemagne qui prend à partie Vigny dans sa lettre au directeur de la *Revue des Deux-Mon-*

des était député de l'Indre. C'est à la séance du 29 août 1835, pendant la discussion du projet de loi sur la presse, les censures et les théâtres, que M. Charlemagne prit la parole...

« Et voulez-vous la preuve par des faits... la preuve qu'une censure administrative ne sera jamais qu'une censure politique, et non pas une censure morale, c'est ce qui se parle depuis cinq ans.

« Encore aujourd'hui, ces jours derniers, n'a-t-on pas entendu, sur le premier théâtre de la capitale et du royaume, faire l'apologie du suicide, messieurs, dans le temps où nous vivons et lorsque nous trouvons tous les jours dans les feuilles publiques des exemples si fréquents de cette déplorable manie qui semble devenir une épidémie morale ? Lorsque tous les jours sous le plus léger prétexte, pour quelque échec d'amour-propre, pour un caprice, des insensés, non seulement tournent contre eux-mêmes une main criminelle, mais même consentent à prêter leur fatal secours à des furieux de leur espèce ! »

C'est à cette même séance que Lamartine défendit âprement les droits de la pensée libre ; et à la date du 1er septembre 1835, la *Revue des Deux-Mondes* publie les vers d'A. de Musset : *La loi sur la presse*.

Note VII

Le suicide de Chatterton était d'un effet d'autant plus poignant pour la génération de 1835 qu'on était encore sous l'impression du suicide de deux jeunes auteurs dramatiques, Escousse et Le Bras qui présentèrent une pièce au théâtre de la Gaîté en 1833.

La chute de la pièce les détermina au suicide. Quelques jours après la première représentation de *Chatterton* un jeune écrivain du nom de Roulland se suicida. Il avait entrepris d'apprendre le portugais pour traduire en vers les Lusiades de Camoëns. C'est au cours de ce travail qu'il tombe dans la misère ; trop fier pour se plaindre il préfère la paix dans la mort. Le cœur de Vigny se serra douloureusement quand il apprit le nouveau suicide : « Un martyr de plus ; hélas ! ai-je crié dans le désert ? »

Note VIII

Il eut été bien important pour nous d'avoir à notre disposition la correspondance de Vigny se rapportant

au théâtre. Notre travail eût été complété par un document des plus précieux et des plus importants. Nous devons remercier M. Charavay et Mme veuve Gabriel Charavay qui ont bien voulu nous communiquer les lettres ou fragments de lettres qui se trouvaient encore en leur possession.

Il existe de longues lettres où Vigny s'étend longuement sur les répétitions de ses œuvres, sur les incidents qu'elles ont soulevés, sur les ennuis et les satisfactions qu'elles ont pu lui donner. Malheureusement pour nous, nous ne pouvons tirer parti que de quelques fragments et regretter d'autant plus celles qui ne sont que mentionnées et qui offrent un si grand intérêt.

Ainsi nous savons que Vigny avait traduit, en collaboration avec Emile Deschamps, *Roméo et Juliette* de Shakespeare. A la date du 5 janvier 1849, Vigny écrit une longue lettre à son ami Philippe Busoni dans laquelle il lui raconte sa collaboration avec Emile Deschamps et la lecture faite au Théâtre-Français en 1828. Mlle Mars devait jouer Juliette ; mais elle ne se trouva pas assez jeune et Vigny rapporte qu'elle lui dit avec assez de grâce : « Si j'avais l'âge de Juliette je n'aurais pas mon talent, mais ayant mon talent je n'ai plus son âge. » Plus tard Mlle Mars demande le rôle de Desdémone.

C'est tout ce que nous avons de cette lettre ; c'est peu, car nous voudrions connaître le récit de la collaboration avec Emile Deschamps. Nous savons par celui-ci que ce sont les deux derniers actes qui furent traduits par Vigny et que la traduction en était excellente.

Roméo et Juliette fut même lu au comité de la Comédie Française et reçu le 15 avril 1828, mais la pièce ne fut pas jouée. En 1848 dans une lettre adressée à Mme du Plessis, Vigny transcrivait, de mémoire, un vers de *Roméo et Juliette* :

Faut-il quitter cet ange à la porte du ciel ?

A la date du 15 septembre 1829 Vigny, écrit une lettre à M. Robert. Cette fois il s'agit des répétitions du *More de Venise* qui devait être représenté sur le Théâtre-Français le 24 octobre 1829.« Comment va votre tête cassée ? J'aurais bien voulu le savoir. En attendant que je puisse aller m'en informe , je fais casser la mienne tous les jours par les acteurs de la rue Richelieu ».

A la date du 18 octobre 1829, il écrit au même M. Robert. C'est encore une lettre de trois pages in-8° relative à *Othello* au sujet duquel le *Corsaire* a répandu un faux bruit : « Je sais que bien des intrigues tournent autour de moi, mais j'ai décrit un cercle magique au milieu

duquel je me suis placé et qui les empêche de m'atteindre et de me troubler. Dans ce cercle est la solitude, l'étude, la philosophie, la poésie, le plus pur amour, la plus fidèle amitié. Au delà je ne vois que du noir. Je ne veux rien voir. »

Le 26 juin 1831, Vigny écrit à Mlle Georges pour la féliciter sur son rôle de la Maréchale d'Ancre qu'elle avait joué à l'Odéon le 25 juin 1831 avec Frédérick Lemaître dans le rôle de Concini. Vigny y a reconnu une surprenante transformation de son talent, « dont j'ai eu le bonheur d'être la cause première, c'est un hazard dont je dois me féliciter et dont je ne conçois aucun orgueil, car tout le mérite en est à vous-même et mon admiration vous est bien acquise. »

Dans la première édition de la *Maréchale d'Ancre*, Vigny avait apporté un hommage aux acteurs dans l'avant-propos: « J ai beaucoup à me louer de tous les acteurs de l'Odéon. dit-il. J'avais tenté de donner un caractère à chacun des personnages de ce tableau d'histoire. Plus le tableau était vaste, moins les détails multipliés devaient tenir de place, il fallait donc que, pour encourir à l'ensemble, chaque acteur fit le sacrifice de son rôle. »

. . . . . .

Dans les éditions postérieures, Vigny supprime cette dernière partie de son avant-propos ainsi que l'épigraphe :

Quos vult perdere Jupiter dementat.

La *Maréchale d'Ancre* devait être jouée neuf ans plus tard, en 1840, à la Comédie-Française, avec la Dorval pour interprète. C'est un drame élevé, dit le critique de la *Revue de Paris*, qui devait prendre son rang au répertoire du Théâtre-Français. Mme Dorval a été pour la *Maréchale* ce qu'elle avait été pour *Chatterton*, l'expression la plus parfaite de la pensée du poète. Le critique de la *Revue des Deux-Mondes* loue également les qualités du drame tant au point de vue de la forme qu'au point de vue du fond. Ce drame, d'une pensée si haute, doit prendre rang parmi les plus importantes créations de Vigny.

En 1849, Vigny écrit à son ami Busoni qu'il est tout acquis à Mlle Rose Chéri dont tout le monde fait l'éloge. Elle jouait dans *Quitte pour la Peur* qui obtenait un grand succès au Gymnase. Le critique du *Temps* constate que le Gymnase joue, avec une sérénité digne de ses plus beaux jours, une œuvre charmante et quelque peu hardie, d'un esprit habile et distingué. C'est un proverbe, mais un proverbe en 3 actes qui vaut une comé-

die et s'appelle *Quitte pour la Peur*. Mlle Rose Chéri est ravissante dans ce rôle de duchesse inconséquente.

J. Janin, dans les *Débats*, rappelle que le proverbe a été un des plus beaux fleurons de la couronne poétique de la Dorval. Il avait été fait pour elle, et elle l'a joué en plein Opéra, devant une salle charmée de ces fins et hardis madrigaux qui rappelaient le meilleur temps et le plus aimable esprit de la société d'autrefois.

En 1841, la Dorval devait écrire à Vigny pour lui demander un nouveau rôle à créer ; il y eut échange de lettres, à en juger par un fragment que nous avons parcouru. Vigny se défend d'avoir mis de l'ironie dans le dernier billet qu'il lui a adressé. Il lui donne l'assurance qu'elle le trouvera prompt à lui être utile. « J'ai voulu seulement, en vous parlant de ma répugnance pour le théâtre, vous empêcher de compter trop immédiatement sur une pièce nouvelle de moi. Je me serais trouvé coupable si je vous avais laissé dans une fausse attente qui pouvait changer vos calculs et vos plans. Je pensais être mieux compris de vous. »

Ainsi, fort malheureusement pour nous, la Dorval ne devait pas décider Vigny à écrire quelque nouveau drame pour le théâtre. Les journaux seuls annoncèrent de temps en temps un drame de Vigny, à en juger par la

lettre d'avril 1856, adressée à Buloz, par laquelle Vigny lui déclare qu'il ne songe pas à écrire un drame sur Mozart. « Je n'ai jamais pensé à Mozart qu'en écoutant *Don Juan*. N'êtes-vous pas encore habitué à douter de ce que disent de moi les journaux étrangers écrits en français. Ils ont accoutumé mes amis à ne croire qu'au *Moniteur*. »

Nous donnons une dernière lettre inédite de Vigny, non plus un fragment cette fois, mais la lettre entière adressée à M. de la Rounat, un an avant sa mort, alors que la maladie faisait trembler sa main et modifiait sensiblement sa belle écriture :

3 mai 1862.

A Monsieur de la Rounat,

« Une maladie grave et très douloureuse met son *veto* sur tous les projets, Monsieur, et il en est ainsi des souffrances qui me retiennent au lit depuis cinq mois. Je ne puis ni sortir ni recevoir encore.

« Permettez-moi même de m'étonner de ce que vous n'ayiez rien su de ce pénible état de ma santé dont les journaux n'ont que trop parlé, même en Angleterre.

« J'ai appris avec peine que vous étiez inutilement venu me voir.

« La proposition imprévue que vous me faites de reprendre à votre théâtre le *More de Venise* est assurément un témoignage d'estime dont je ne puis être que très touché, mais il faut ajourner ce projet et la délibération entre vous et moi de la possibilité de son exécution.

« Le temps de ma convalescence et de ma liberté est encore très éloigné, et il est nécessaire que je sois présent à tout, aux répétitions et aux études particulières des acteurs.

« C'est mon usage d'avoir quelques entretiens particuliers avec ceux à qui je confie les grands rôles. C'est ainsi que j'ai pu transmettre à Mlle Mars et à ceux qui ont créé ce rôle du More au Français, mes idées, mes intentions et les traditions de Shakespeare conservées en Angleterre.

« Je ne puis rien faire à présent de ces démarches indispensables. Jusqu'au moment que je ne puis prévoir d'un rétablissement encore incertain, il faut donc que vous comptiez sur d'autres ouvrages. Peut-être à l'entrée de l'hiver me sera-t-il possible d'y penser.

« Aujourd'hui, je n'attends de vous qu'une chose,

c'est que vous m'écriviez quels sont les acteurs tragiques dont vous êtes sûr et quelle pourrait être la distribution des rôles selon la connaissance que vous avez d'eux.

« Presque tous les acteurs de votre Théâtre me sont inconnus, et il me semble qu'il y a une bien grande mobilité dans les changements qui se font autour de vous.

« Quels sont ceux que l'on peut considérer comme engagés pour plusieurs années et qui paraissent comme prêts à l'Odéon pour un drame ou une comédie ? Quelques mots de vous, Monsieur, peuvent me mettre au courant de ces choses qui me sont des essences presque étrangères.

« J'aurai le temps d'y réfléchir, et plus tard je vous avertirai du moment où il me sera possible de prendre avec vous des mesures qui pourraient aider à l'accomplissement de vos intentions.

« Je suis très sensible à votre démarche, Monsieur, et je ne puis mieux vous le témoigner qu'en vous évitant par ma prompte réponse des retards pour vos autres travaux.

« Agréez, Monsieur, l'assurance de ma plus parfaite considération.

« Alfred de VIGNY. »

6, rue des Ecuries d'Artois.

Il nous reste encore quelques fragments du *Journal* à parcourir avant d'épuiser les documents se rapportant au théâtre.

A la date de 1824 nous lisons dans ce *Journal* qu'étant malade il avait brûlé dans la crainte des éditeurs posthumes : une tragédie de *Roland*, une de *Julien l'Apostat* et une d'*Antoine et Cléopâtre*, essayées, griffonnées, manquées par lui de dix-huit à vingt ans.

Il n'y avait de supportable dans *Roland* qu'un vers de Jésus-Christ :

Fils exilé du Ciel, tu souffris au désert.

Nous avons quelques détails complémentaires sur cette tragédie de *Roland* dans le *Journal intime de Edmond Géraud* publié par M. *Maurice Albert* sous le titre de *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration*. A la date de 1823, M. Géraud écrit en parlant d'une visite que lui avait faite Vigny :

« Comme ce jeune homme est plein d'une modestie sincère et qu'il n'a rien de l'irritable génie qui caractérise trop souvent les auteurs, j'ai pris le parti d'analyser franchement sa *Dolorida*. Nous avons beaucoup causé de la tragédie de *Roland*, qui, loin de me paraître ridicule depuis qu'il m'en a développé le plan, me semble

au contraire un sujet très intéressant. C'est le Roland de l'histoire qu'il veut mettre en scène dans une pièce de trois actes, car, me dit Vigny, il ne faut pas, en exprimant une grappe, vouloir en tirer plus de jus qu'elle n'en contient. »

Nous avons également quelques indications plus précises au sujet de *Julien l'Apostat.*

Louis Ratisbonne nous dit que Vigny a longtemps porté l'idée d'un roman et même d'un drame dont Julien l'Apostat eût été le héros et Daphné l'héroïne.

Et, sous cette rubrique du nom de Daphné, il inscrivait tout ce qui avait trait à cette idée de drame.

Ce sujet de Julien l'Apostat a tenté plus d'un grand esprit. Gœthe écrivait à Schiller à la date de 1798 que le caractère de l'empereur philosophe l'intéressait et l'attirait.

Ibsen de nos jours devait réaliser le projet du drame ébauché par Gœthe et Vigny. Le sujet est éminemment dramatique.

Opposition entre les deux cultes rivaux, paganisme et christianisme. Indécisions de Julien. Se renfermera-t-il dans la vie contemplative? Ira-t-il vers l'action ? Quel mode d'action choisir ?

Il n'est donc pas étonnant que le psychologue qu'était

Vigny ait vu tout le parti qu'on pouvait tirer au théâtre d'un pareil caractère.

Voici les indications qui sont arrivées jusqu'à nous sous la rubrique de Daphné :

« Prouver qu'une âme contemplative comme celle de Julien, quand elle daigne donner quelques-unes de ses idées à l'action, la domine et l'agrandit tandis qu'une âme active comme celle de X..., quand elle veut s'élever à la contemplation poétique ou philosophique, ne s'y peut guinder.

« Julien pousse l'idée chrétienne jusqu'au dépérissement de l'espèce et à l'anéantissement de la vitalité dans l'empire et dans les individus. Arrivé à ce point, il s'arrête épouvanté et entreprend de rendre sa vigueur à l'homme romain et à l'empire.

« Voilà comment il faut l'envisager :

« Julien prend la résolution de se faire tuer en Perse quand il est certain qu'il a été plus avant que les masses stupides et grossières ne pouvaient aller. Il sent qu'il est un fardeau et s'est trompé en croyant pouvoir élever la multitude à la hauteur de Daphné. »

Si Vigny nous avait donné par le théâtre un Julien l'Apostat, nous croyons pouvoir affirmer qu'il serait de-

venu par lui un personnage symbolique, comme Chatterton et comme le Julien d'Ibsen.

Vigny a traduit non seulement *Othello* mais aussi *Shylock ou le Marchand de Venise*, comédie écrite en 1828 mais qui n'a pas été représentée.

Nous croyons par ce que nous avons pu juger en la comparant à la traduction de Montégut, que c'est une œuvre de grand mérite, tout comme *Othello* et *Roméo et Juliette*.

BIBLIOGRAPHIE

DU

Théâtre de Vigny.

Le More de Venise, Othello. Tragédie traduite de Shakespeare en vers français par le Cte Alfred de Vigny et représentée à la Comédie-Française le 24 octobre 1829. *Paris, Levavasseur; Urbain Canel* (*imp. de A Barbier.*) *1830, in-8.*

Edition originale. 2 ff. pour le faux titre contenant au verso le nom de l'imprimeur et le titre avec deux épigraphes, l'une empruntée à Shakespeare et l'autre à Molière ; XXXVII pages pour la lettre à Lord*** Earl Of*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, 1 p. pour le titre de départ de la pièce avec la liste des personnages au verso, 200 pages y compris les documents et variantes, pp. 185 à 200.

La Maréchale d'Ancre, drame par M. le comte de Vigny, auteur de *Cinq-Mars*, des *Poèmes antiques et modernes*, du *More de Venise*, etc., etc. Représenté sur le théâtre royal de l'Odéon le 25 juin 1831. *Paris, Charles Gosselin ; Barba* (*imp. de Cossin.*) *1831, in-8.*

Edition originale ornée d'une lithographie de Tony Johannot représentant la dernière scène du drame, XII pages pour le faux titre contenant au verso le nom de l'imprimeur et le titre avec une épigraphe en latin, l'avant-propos (pp. V à VII), la distribu-

tion des rôles (pp. VIII et IX non ch.), les caractères (pp. X à XII), 142 pages.

Quitte pour la peur, *Revue des Deux Mondes*, juin 1833, paru dans le tome II du *Dodecaton* ou le *Livre des Douze*, *Paris*, *Victor Magen (imp. A Pinard)*, *1837*, *2 vol. in-8*.

Chatterton. drame par le comte Alfred de Vigny, *Paris*, *Hippolyte Souverain (imp. de Casimir)*, *1835*, *in-8*.

Edition originale ornée d'un frontispice par Edouard May, 2 f. pour le faux titre, le premier portant au recto : Œuvres du comte Alfred de Vigny, et au verso : Ce drame en trois actes a été représenté pour la première fois, sur le Théâtre-Français le 12 février 1835; et plus bas le nom de l'imprimeur; 229 pages y compris l'introduction précédée d'un titre de départ portant : Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 (pp. 1 à 30); le titre de départ du drame, la distribution des rôles (1 f.), caractères et costumes des rôles principaux (pp. 35 à 38, non ch.) et un titre de départ pour chaque acte et deux chap. précédés de leur titre de départ, intitulés, le premier : Sur les représentations du drame joué le 12 février 1835 (pp. 97 à 204), le second sur les œuvres de *Chatterton* (pp. 205 à 229) ; 1 f. pour la table.

Théâtre, *La Maréchale d'Ancre*. drame en 5 actes représenté sur le Théâtre royal de l'Odéon le 25 juin 1831. — *Chatterton*, drame en 3 actes représenté à la Comédie-Française le 12 février 1835. — *Quitte pour la peur*, comédie en un acte, représentée à l'Opéra le 30 mai 1833.

Œuvres complètes, tome V, par le comte Alfred de Vigny. *Paris*, *H. Delloye et Lecou (imp. de Béthune et Plon)*, *1838*, *in-8*, 2 ff. pour le faux titre et le titre ; 477 pp., 1 p. pour la table.

Théâtre, *Le More de Venise*, Othello, tragédie en 5 actes, représentée à la Comédie Française le 24 octobre 1829. — *Le Marchand de Venise*, comédie en 3 actes.

Œuvres complètes, tome VI, par le comte Alfred de Vigny. *Paris, Delloye, et Lecou (imp. de Barbier), 1839, in-8*, 2 ff. pour le faux titre et le titre pp. 7 avant-propos. — Lettre à Lord*** XLVII 350 pp. 1 p. pour la table.

Le comte Alfred de Vigny, de l'Académie française. — **Théâtre complet**, *Chatterton*, drame en 3 actes. — *La Maréchale d'Ancre*, drame en 5 actes. — *Quitte pour la peur*, comédie en un acte. — *Le More de Venise*, *Othello*, tragédie en cinq actes. — *Shylock*, comédie en trois actes. 7e édition, revue et corrigée. *Paris, librairie nouvelle (imp. Bourdilliat), 1858, in-8*, 2 ff. pour le titre et le faux titre, 562 pp., 1 f. pour la table.

BIBLIOGRAPHIE

DES

Ouvrages consultés

Asse. — A. de Vigny et les Editions originales de ses poésies, 1895.

Brunon. — A. de Vigny, Aurillac, 1869.

Broglie (le duc de). — Sur Othello, par M. de Vigny, Paris, 1852.

Barbey d'Aurevilly. — Les Poètes, Paris, 1889.

Brunetière. — Evolution de la poésie lyrique, Paris, 1894.

Dorizon. — A. de Vigny, Paris, 1892.

Dumas. — Mémoires, t. v, p. 582, Paris, 1863.

P. Foucher. — Entre Cour et Jardin, Paris, 1867.

A. France. — A. de Vigny, Paris, 1868.

E. Faguet. — Etudes littéraires sur le xixe siècle, Paris, 1887.

T. Gautier. — Histoire du romantisme, Paris, 1874.

V. Hugo. — Correspondance, 1815-1835, Paris, 1896.

A. Houssaye. — Mémoires, t. i, Paris.

H. Heine. — Lutèce. Paris, 1855.

J. Janin. — Histoire de la Littérature dramatique, t. vi.

Lamartine. — Souvenirs et Portraits littéraires, t. iii, Paris, Hachette.

Montégut. — Nos Morts contemporains, Paris, 1883.

H. Monnier. — Mémoires de M. Prudhomme, t. iii, Paris, 1857.

G. Lachaud. — Histoire d'une âme. Paris. 1888.

NEBOUT. — Le Drame romantique, Paris, 1897.
PARIGOT. — Le Drame d'Alex. Dumas, Paris, 1899.
M. PALÉOLOGUE. — Vigny, Paris, 1891.
G. PLANCHE. — Portraits littéraires, Paris, 1835.
G. PLANCHE. — Chatterton, Revue des Deux-Mondes, février 1835.
SOURIAU. — De la Convention dans la Tragédie classique, Paris, 1885.
G. SAND. — Questions d'art et de littérature.
G. SAND. — Histoiré de ma vie, t. IV, Paris, 1876.
STENDHAL. — Lettres inédites, Paris, 1855, 2 vol. in-12.
STENDHAL. — Racine et Shakespeare, Paris. 1854.
SÉCHAN. — Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-55.
SAINTE-BEUVE. — Nouveaux Lundis, t. III.
L. SÉCHÉ. — T. Péhant, Revue des Deux-Mondes, oct. 1900.
SÉCHÉ. — Vigny, Revue Bleue, janv. 1900.
SÉCHÉ. — Vigny et Mme Dorval, Revue Bleue, oct. 1899.
BERTIN. — Le Théâtre de Vigny, Revue d'Art dramatique, mars 1895.
CARO. — Poètes et romanciers contemporains, Hachette, 1888.
Théodore de BANVILLE. — Mes souvenirs, Charpentier, 1882.
LECONTE DE LISLE. — Derniers poèmes, Poètes contemporains, Lemerre, 1895, in-8.
Albert LACROIX. — Histoire de l'influence de Shakespeare sur le Théâtre français jusqu'à nos jours, Bruxelles, 1856, grand in-8°.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

CHAPITRE I. — Vigny. Sa vie et son éducation. Analyse de ses idées. Points de comparaison avec Leconte de Lisle..... 7

CHAPITRE II. — La Dorval. Son rôle dans la vie de Vigny. L'inspiratrice de son théâtre..... 42

CHAPITRE III. — *Le théâtre avant Vigny. Othello*, traduction de Shakespeare. Première victoire des Romantiques au théâtre..... 61

CHAPITRE IV. — *La Maréchale d'Ancre.* Vigny dramaturge historien. Sa manière de traiter l'histoire et celle de Victor Hugo..... 85

CHAPITRE V. — *Quitte pour la peur.* Proverbe. Question de la femme chez les Romantiques..... 107

CHAPITRE VI. — *Chatterton.* Drame social et philosophique. Kitty Bell et Monime..... 124

CHAPITRE VII. — *Chatterton.* L'impression produite à la scène en 1835 et à la reprise de 1855. Les critiques. Vigny et sa *lettre sur le théâtre*..... 147

CHAPITRE VIII. — Genèse des œuvres dramatiques de Vigny. Observations sur ses procédés de travail. Souci du détail dans l'interprétation des caractères. 167

Pages

CONCLUSION. — Place qu'occupe Vigny dans le théâtre romantique. Importance capitale de *Chatterton*, chef-d'œuvre du théâtre et de la pensée philosophique modernes..... 179

APPENDICE

NOTE I. — Comparaison entre l'*Othello* de Vigny et celui de J. Aicard..... 201

NOTE II. — Sonnet d'Emile Péhant à la Dorval, après une représentation de *Chatterton*, 1835. Critique d'Edouard Thierry dans la *Revue du théâtre*, 1835. 203

NOTE III. — Reprise de *Chatterton* en 1877 et les critiques de Sarcey et d'Auguste Vitu..... 206

NOTE IV. — Censure sous Napoléon III et ses objections contre certains passages hardis de *Chatterton* 207

NOTE V. — L'histoire des sonnets de Musset..... 209

NOTE VI. — L'interpellation de M. Charlemagne à une séance de la Chambre, 29 août 1835..... 210

NOTE VII. — Suicide d'Escousse et de Le Bras..... 212

NOTE VIII. — Lettre et fragments de lettres inédites de Vigny se rapportant à ses œuvres dramatiques. Drames inachevés..... 212

IMPRIMERIE F. DEVERDUN, BUZANÇAIS (INDRE).

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

18 0275
11 MAR '84
21 MAR '84
DEC 1 2 2005
U003 DEC 2005
JUIN 0 2 2007
MAR 08 '83
MAR 01 '83
UO JUIN 1 3 2007
MAR 17 '83
MAR 09 '83

CE

a39003 003935904b

CE PQ 2474
.Z5S34 1902
COO SAKELLARIDES ALFRED DE VI
ACC# 1228510